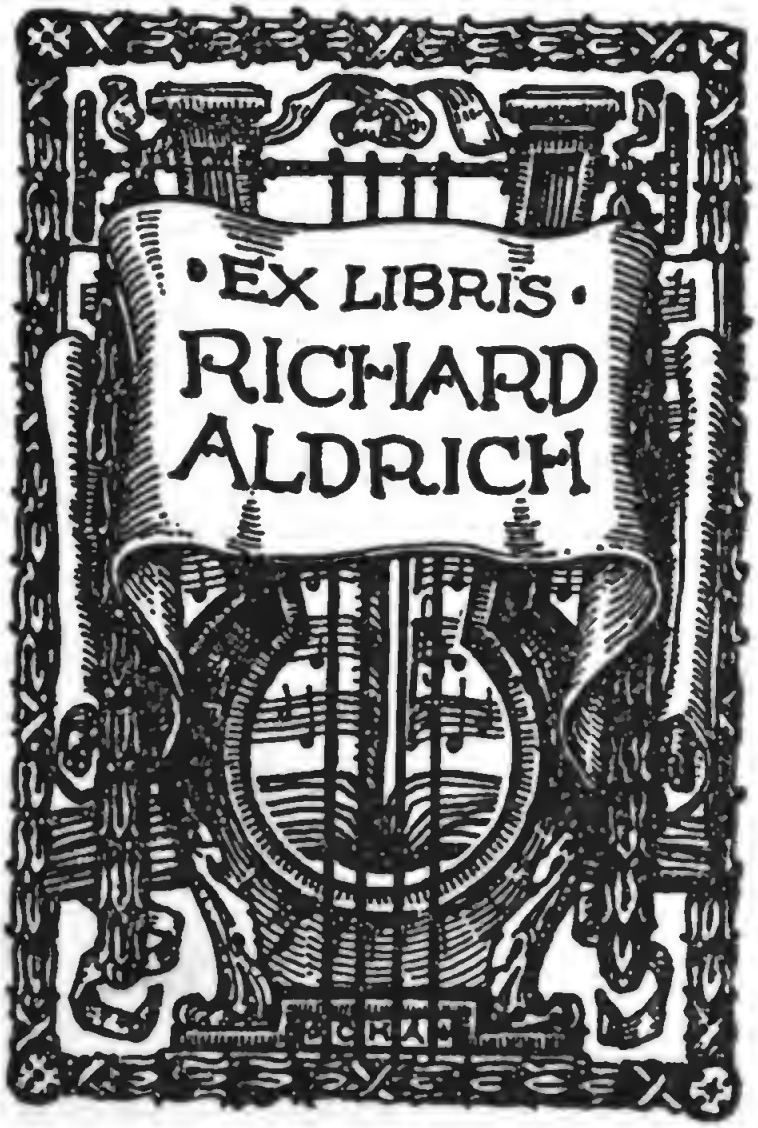
"und manche liebe Schatten steigen auf"

Carl Reinecke

S
50



MUSIC LIBRARY

Google

„und manche liebe Schatten
steigen auf.“

„und manche liebe Schatten steigen auf.“

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

Carl Reinecke

Mit 9 Portraits

Leipzig 1900
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogliche Hofmusikalienverleger.

Mus 165.210

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
NOV 30 1956

Alle Rechte, insbesondere das der Ueberſetzung,
vorbehalten.

Holzſchnitte von Kaeſeberg & Oertel,
Druck von Fr. Richter,
Papier von Ferd. Flinſch,
ſämmtlich in Leipzig.

Vorwort.

Es ist ein übles Ding, daß man, wenn es gilt persönliche Erinnerungen aus seinem Leben aufzuzeichnen, gezwungen ist, auch seine eigene Person einzuführen. Und sollte dieselbe nun gar hie und da eine passable Rolle spielen, so bekommt das Niedergeschriebene leicht einen kleinen Beigeschmack, der weniger dem gleicht, den ein Tropfen Citronensaft der Auster verleiht, als dem, den ein schlechter Kork dem Weine mittheilt. Aber schließlich ist es ein schuldiger Dankeszoll, den man abträgt, wenn man bekennt, welche Wohlthaten man von anderen empfangen hat. Und da ich den großen Künstlern, denen diese Zeilen gewidmet sein sollen, aufrichtigen Dank schulde, so will ich hier von ihnen erzählen, auch auf die Gefahr hin, daß die Leser etwas von dem Korke verspüren sollten.

Leipzig, im October 1900.

Carl Reinecke.

Inhalt:

Franz Liſzt.
H. W. Ernſt.
Robert Schumann.
Jenny Lind.
Wilhelmine Schroeder-Devrient.
Ferdinand Hiller.
Johannes Brahms.
Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Franz Liſzt.

Digitized by Google

Mein erſtes Begegnen mit Franz Liſzt war kein perſönliches: Liſzt, im Zenith ſeines Ruhmes als Virtuoſe ſtehend, gab in Hamburg ein Concert, und ich, als obſcurer clavierſpielender Knabe, hatte ſelbſtverſtändlich keinen heißeren Wunſch als ihn, den größten Clavierſpieler ſeiner Zeit, zu hören, einen Wunſch, den der gütige Vater erfüllte. So wanderte ich denn klopfenden Herzens von der Nachbarſtadt Altona nach dem Hotel „Alte Stadt London" auf dem Hamburger Jungfernſtieg. Es war noch zur Zeit vor dem ſchrecklichen Hamburger Brande und zur Zeit der kleinen intimen Concertſäle. Der faſhionabelſte Saal Hamburgs war der in dem genannten Hotel, er faßte nur vier- bis fünfhundert Hörer. Liſzt war meines Wiſſens der erſte Clavierviruoſe, welcher ſeine Concerte ganz allein, ohne jegliche Mitwirkung anderer Künſtler, beſtritt. Das that er auch in dieſem Concerte, abgeſehen davon, daß er das berühmte Septett in D-moll von Hummel mit Begleitung einiger

Hamburger Künſtler vortrug. Liſzt, eine überaus ſchlanke, elegante Geſtalt, begann mit der Sonate quasi una fantasia in Cis-moll von Beethoven, und ich erinnere mich genau, daß ich ebenſo entzückt war von dem unvergleichlichen Vortrage der erſten beiden Sätze wie erſtaunt über die rhythmiſchen Gewaltthätigkeiten, welche er im letzten Satze verübte. Aehnlich wechſelten die Eindrücke bei mir während ſeiner ferneren Vorträge. Spielte er wie der echte Liſzt, ſo ſpielte er wie vor und nach ihm kein anderer Clavier geſpielt hat. Seine erſtaunliche, von keinem übertroffene Bravour und Virtuoſität war ſtets mit Poeſie und mit der feinſten muſikaliſchen Intelligenz gepaart. Kühnheit, Leidenſchaft, Anmuth, Eleganz, Humor, Schlichtheit des Ausdruckes, alles war zu rechter Zeit da und zwang einen zu uneingeſchränkter Bewunderung. Kitzelte es ihn aber, die blinde Menge ein wenig zu nasführen, ſo ließ er ſich zu allerlei Barockem verleiten, worüber ſogar ich als Knabe ſchon den Kopf ſchütteln mußte. So entſinne ich mich, wie betroffen ich war, als er in der übrigens wundervoll geſpielten Roſſiniſchen Tellouvertüre den Kuhreigen mit der rechten Seitenfläche des rechten Zeigefingers hämmerte! Unvergleichliche, durch nichts getrübte Leiſtungen, die mir noch heute, nach beinahe ſechzig Jahren, klar vor der Seele ſtehen, waren das Septett von Hummel, die chromatiſche G-dur-Etüde

von Moſcheles, das Schubertſche Ständchen und die ſchon erwähnten beiden Sätze aus der Beethovenſchen ſogenannten Mondſcheinſonate. Sehr imponirte es mir, daß Liſzt zwiſchen den einzelnen Vorträgen ſich nicht zurückzog, ſondern vom Podium herabſtieg und als vollendeter Cavalier mit der ſchönen Damenwelt plauderte.

Manches Jahr war vergangen, ich lebte — im Jahr 1848 — in Leipzig. Da forderte mich eines Tages Ernſt, der herrliche, Liſzt congeniale Geiger, der ſich damals längere Zeit in Leipzig aufhielt, freundlich auf, mit ihm nach Weimar zu fahren, um Liſzt einen Beſuch abzuſtatten. Selbſtverſtändlich war ich überglücklich, den Meiſter kennen lernen zu ſollen. Gegen Mittag trafen wir in Weimar ein und eilten auf die Altenburg, wo Liſzt damals reſidirte. Er empfing Ernſt mit Herzlichkeit und mich, ſeinen Schützling, mit der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit. Er lud uns ſofort zur Mittagsmahlzeit ein, an der außer unſerem gütigen Wirth nur ſein Secretär und Geſchäftsträger Belloni, Ernſt, deſſen Secretär Franke und ich Theil nahmen. Das Mahl war nicht luculliſch, aber vornehm, und zu den Speiſen wurde bayriſch Bier und Sect credenzt. Den letzteren verſchmähte Liſzt vollſtändig und äußerte dabei, wie ſeltſam es ſei, daß er die Reputation habe, viel Sect zu trinken und oft Saiten abzuſchlagen, während doch beides

nicht der Fall ſei. (In der That bin ich nie Zeuge geweſen, daß er eine Saite ſprengte, ſein Anſchlag war ſtets elaſtiſch, ſelbſt bei titanenhaften Ausbrüchen.) Damals war ihm ein Gläschen fine champagne lieber als die feinſte Marke Champagner, und er trank während der Tafel manches Gläschen. Als er auch uns davon anbot, und Ernſt für mich dankte mit den Worten: „Der Reinecke iſt ein Puritaner, der trinkt keinen Schnaps," meinte Liſzt: „Enfin, lieber Reinecke, Sie haben ganz recht, ich gewöhne es mir jetzt auch ab." Trotzdem trank er dann wieder ſein Täßchen Mokka mit einem Schuß Cognac. Nach Tiſche forderte er mich auf, ihn zu einem Schüler zu begleiten, dem er eine Stunde zu geben habe (es war der jetzt in Leipzig lebende geſchätzte Componiſt Profeſſor A. W.). Ein größeres Glück hätte ich nicht haben können, als das, Zeuge einer Clavierſtunde zu ſein, die Liſzt gab! Während der ganzen Zeit verharrte Liſzt ſtehend hinter dem Stuhle ſeines Schülers, machte ſeine, oft humoriſtiſch gewürzte Bemerkungen zu dem Spiele, ſpielte ab und zu einzelne Stellen in geradezu unnachahmlicher Weiſe vor und — nahm von Zeit zu Zeit einen Schluck Cognac aus einer kleinen Reiſeflaſche, die er in der Bruſttaſche bei ſich führte. Am Abend forderte mich Liſzt auf, ihm vorzuſpielen, da ich doch an der inzwiſchen arrangirten Whiſtpartie thätigen Antheil nicht

nehmen konnte. Er nahm deſto liebenswürdigeren Antheil an meinem Spiele. Als er nun aber während des Whiſtſpiels Grog von Cognac trank, konnte ich mich in meinem Erſtaunen darüber nicht der Frage erwehren, ob er wohl an dem heutigen Tage von dem Syſteme des „Abgewöhnens“ Abſtand genommen habe? Er verneinte dies lachend, indem er hinzufügte, daß man ſich dergleichen nur ganz allmählich abgewöhnen dürfe, und indem er mir gleichzeitig von manchen Heldenthaten auf dieſem Gebiete aus ſeinen früheren Jahren erzählte. Dieſes erſten perſönlichen Begegnens mußte ich gedenken, als mich Liſzt wenige Jahre vor ſeinem Tode in meiner drei Treppen hoch gelegenen Wohnung beſuchte. Es war ein fürchterlich heißer Sommertag, und der greiſe Meiſter war ſichtlich ſehr erſchöpft. Meine Frau bot ihm begreiflicherweiſe jede Erfriſchung an, die man an ſolchen Tagen als erquickend zu betrachten pflegt, ohne jedoch damit zu reuſſiren. Da fiel mir mein erſtes Begegnen mit ihm ein, und ich ſchlug ihm ein Gläschen fine champagne vor. „Enfin, das wäre etwas!“ meinte er. Dieſe Inclination hatte ihn alſo noch nicht ganz verlaſſen, ſie iſt ihm aber auch nie verhängnisvoll geworden, denn bekanntlich wurde er alt und blieb ſtets thätig, geiſtig friſch und ſelbſt productiv. Das war mein letztes Begegnen mit Liſzt. Doch habe ich noch von einigen früheren,

für mich ebenſo lehrreichen wie intereſſanten zu berichten. Bald nachdem ich den Meiſter unter Ernſts Obhut in Weimar beſucht hatte, lud er mich ein, auf einige Tage zu ihm zu kommen, und mit dankbarem Herzen gedenke ich noch heute dieſer genuß- und lehrreichen Tage. Als wir einmal ganz allein zu Nacht ſpeiſten, kam das Geſpräch auf Hummel, ich bezeichnete deſſen D-moll-Septett als ſein vollendetſtes Werk und erwähnte gleichzeitig, daß ich es vor Jahren von ihm in Hamburg hätte ſpielen hören. Liſzt aber meinte, daß Hummels Fis-moll-Sonate dem Septett doch wohl den Rang ſtreitig mache, und als ich nun bekennen mußte, daß dieſe mir fremd geblieben ſei, ſetzte er ſich an den Flügel und ſpielte auswendig die ganze Sonate! Ein anderes Mal äußerte ich, wie ſehr ich immer bedauert habe, daß er niemals die Coriolanouverture von Beethoven für Clavier transſcribirt habe. Da ſetzte er ſich gleich an den Flügel, ſpielte ſie in congenialer Weiſe und ſagte zum Schluſſe: „So ungefähr würde ich's gemacht haben.“ Nachdem er mir die E-dur-Etüde von Chopin aus deſſen ihm gewidmeten Opus 10 vorgeſpielt hatte, ſagte er in etwas trübem Tone: „Vier Jahre von meinem Leben gäbe ich darum, wenn ich dieſe vier Seiten geſchrieben hätte.“ Seit ich dieſe Etüde von Liſzt gehört habe, kann ſie kein anderer Spieler mir zu Dank ſpielen. Grade in ſolchen Augenblicken,

unter vier Augen, ſpielte Liſzt am ſchönſten; hatte er ein größeres Publicum vor ſich, ſo packte ihn leicht ein Dämon, und er ließ ſich, wie ſchon oben erwähnt, zu Barockem und Launenhaftem verführen. — Mit gewinnender Güte und Liebenswürdigkeit verlangte er meine jüngſten Compoſitionen zu hören. Ich hatte ein Concertſtück für Clavier mit Orcheſter (ſpäter als opus 33 erſchienen) compouirt, Liſzt legte die nicht eben kalligraphiſch geſchriebene Partitur aufs Pult und ſpielte nicht allein prima vista in vollendeter Weiſe das, was in der Partitur ſtand, ſondern er bereicherte zudem meinen etwas altmodiſchen Clavierſatz durch Improviſationen reizendſter Art. Als ich in den nächſten Stunden zu Gunſten meines Concertſtückes etwas Aehnliches zu Papier gebracht hatte, freute er ſich, ſeine Improviſationen wieder zu finden. Meine vierhändigen Variationen über eine Sarabande von Bach (opus 24), die er wiederholt mit mir ſpielte, ließ er dagegen unangetaſtet. Während dieſes Aufenthaltes hatte ich auch Gelegenheit, ihn als Operncapellmeiſter am Pult zu ſehen. Er dirigirte wie ein firmer Operndirigent — Flotows Martha. Als ich nach Leipzig zurückkehren mußte, entließ er mich, reich beſchenkt mit einem ganzen Stoß ſeiner Clavierwerke (darunter die berühmte E-dur-Polonaiſe, die Des-dur-Etüde und die drei Notturnos „Liebesträume"), und ſeine Freundin, die Fürſtin Wittgenſtein, verehrte mir ein

Medaillon (basrelief) von Liſzt nach Schwanthaler, welches noch heute mein Zimmer ſchmückt, während ſein muſikaliſches Geſchenk einen beſonderen Platz in meinem Notenſchrank einnimmt. Im Jahre 1851 erhielt ich in Bremen, wo ich damals lebte, einen reizend liebenswürdigen Brief von Liſzt aus Helgoland, in welchem er mir ſeinen Beſuch anmeldete und mir gleichzeitig den Vorſchlag machte, in Bremen ein Concert zu veranſtalten, in dem er mich durch ſeine Mitwirkung unterſtützen wolle, er habe nie in Bremen geſpielt, und da könne es vielleicht meinem Concerte förderlich ſein. Daß ich dies großherzige Anerbieten dankbar annahm, wird jeder begreifen. Ich empfing ihn auf dem Bahnhofe, und er fuhr ſofort mit mir ins Concertlocal, um mit mir die ſoeben erſchienenen Variationen für zwei Flügel über den Marſch aus Preciosa von Mendelsſohn und Moſcheles zu probiren. Nach der Introduction unterbrach er die Probe und ſagte: „Hier wollen wir heut Abend einen Halt machen, ich werde da eine Cadenz improviſiren.“ Und wie erfüllte er am Abend ſein Vorhaben! Es war, als wenn er eine Viſitenkarte an das Publikum abgäbe, auf der mit goldenen Lettern „Franz Liſzt“ geſchrieben ſtände. In der dritten, unfehlbar von Moſcheles herrührenden Variation copirte er in liebenswürdig-humoriſtiſcher Weiſe (die natürlich nur mir erkennbar ſein ſollte) die in ſeinen ſpäteren Lebensjahren

etwas manierirt gewordene Vortragsweiſe Moſcheles' ſo, daß ich Mühe hatte, ganz ernſthaft zu bleiben. Zum Schluſſe ſpielte er ſeine Don Juan-Phantaſie. Jeder große Sänger, jede bedeutende Sängerin hätte noch von ihm lernen können, wie man den Don Juan und die Zerline ſingen ſoll. Wenn er die ſchwierigſten Bravourſtellen, die längſten Cadenzen ſpielte, die mir früher oder ſpäter beim Vortrage jedes andern Virtuoſen wie überflüſſiger Virtuoſenflitter erſcheinen wollten, ſo machte das bei ihm den Eindruck, als ob er Blüthen und Perlen mit vollen Händen ausſtreute. Der Jubel der Hörerſchaft war unbeſchreiblich. Aber als ich nach dem nicht enden wollenden Beifallsſturm die ſchüchterne Frage wagte, ob er nicht noch eine kleine Zugabe ſpenden wolle, ſchüttelte er den Kopf und führte meine Hand an ſein Herz — und ich erſchrak, als ich fühlte, wie ungeſtüm, faſt hörbar es klopfte.

Da ich von Bremen aus nach Paris zu reiſen beabſichtigte, ſtattete er mich mit vielen Empfehlungsſchreiben, an Berlioz, Erard, die Brüder Escudier, den Fürſten Wittgenſtein, die Marquiſe de Foudras, Madame Paterſie (die Erzieherin ſeiner Töchter) aus, ſchrieb überdies für die „France musicale“ einen Artikel über mich zur Einführung bei dem Pariſer Publicum und verlangte, daß ich ſeinen Töchtern Blandine und Coſima während meines

Aufenthaltes in Paris Clavierſtunde geben ſolle, ein Verlangen, das ich denn auch getreulich und gewiſſenhaft erfüllt habe. Es iſt mir Zeit meines Lebens ein Herzenskummer geweſen, daß ich mich dieſem großen Künſtler und guten Menſchen niemals durch aufrichtige Bewunderung ſeiner Compoſitionen habe dankbar beweiſen können, aber es iſt mir trotz allen Bemühens ſtets verſagt geblieben, mich für dieſelben zu erwärmen. Wer mich deshalb einſeitig und beſchränkt ſchilt, hat von ſeinem Standpunkte aus vielleicht recht, aber in Glaubensſachen wie im Kunſtgeſchmack kann man ſich nun einmal zu nichts zwingen. Als ich in ſpäterer Zeit verſchiedene Stellungen als Dirigent einnahm, konnte ihm das nicht verborgen bleiben, und es iſt ſicher ein Beweis ſeiner Herzensgüte und Charaktergröße, daß er mir nach wie vor ſein Wohlwollen erhielt; denn daß ich manche ſeiner Werke als Spieler wie als Lehrer cultivirte, konnte unmöglich Eindruck auf ihn machen. — Noch einmal begegnete ich Liſzt in Meiningen. Ich war eingeladen worden, dort in einem Concerte zum Beſten des Joh. Seb. Bach-Denkmals in Eiſenach mitzuwirken, und am Vorabende dieſes Concertes traf ich Liſzt in einer Geſellſchaft bei Friedrich Bodenſtedt. Selbſtverſtändlich ward Liſzt beſtürmt zu ſpielen. Er blätterte unter den Notenheften, die auf dem Flügel lagen, entdeckte die zweite Suite von Franz Lachner im vierhändigen

Arrangement und ſagte zu mir: „Kommen Sie, Reinecke, die wollen wir einmal zuſammen ſpielen.“ Und wir ſpielten ſie zuſammen von Anfang bis Ende, und es dauerte volle dreiviertel Stunden; den Hörern wäre es lieber geweſen, er hätte fünf Minuten allein geſpielt.

H. W. Ernſt.

Ernſt war, als er zum erſten Male meine Lebensbahn kreuzte, ſchon längſt einer der berühmteſten Geiger, obgleich er erſt neunundzwanzig Jahre zählte. Für ſeine Zeit war er ungefähr das, was heute Saraſate iſt, nur mit dem Unterſchiede, daß dem letzteren zur Zeit eine Unmenge von Rivalen erwachſen ſind, während zu jener Zeit wohl nur Vieuxtemps und Ole Bull ſich eines gleichen Rufes wie Ernſt erfreuten. Spohr und Paganini waren vom Schauplatz abgetreten, der Stern von Joachim und den Schweſtern Milanollo waren eben im Aufgehen begriffen, Bazzini aber, Lafont und Sivori hatten wenigſtens in Deutſchland noch nicht die gleiche Berühmtheit wie Ernſt erlangt. Es war daher kein Wunder, daß ich, im Frühjahr 1843 auf der Reiſe von Altona nach Kopenhagen begriffen, kaum in Kiel angekommen, mich ſofort ins Concert im Saale der Harmonie begab, um

Ernſt zu hören, deſſen Concertanzeige ich geleſen hatte. Ernſt war Virtuoſe im eigentlichſten Sinne des Wortes und machte kein Hehl daraus, daß er durch ſeine, freilich auch blendende Virtuoſität auf die Menge wirken wollte, wie es zu jener Zeit Seitens faſt aller Virtuoſen mit einer gewiſſen Naivität geſchah. Man konnte damals von Clara Wieck noch Variationen von Herz oder Phantaſien von Thalberg hören, ebenſo wie der dreizehnjährige Joachim damals noch mit Vorliebe die Othello-phantaſie von Ernſt ſpielte. Ernſt ſelbſt überwand nicht nur die haarſträubendſten Schwierigkeiten mit Eleganz und Humor, ſondern er adelte ſie auch, ähnlich wie Liſzt, durch den Geiſt, mit dem er ſie zu durchſetzen wußte, während er andererſeits die Melodie mit einer herzerquickenden Innigkeit und je nach Erforderniß mit einer wunderbaren Gluth vorzutragen wußte. Begreiflicher Weiſe entflammte er das Publicum zu enthuſiaſtiſchem Beifall, dem ich mich mit der vollen Hingabe der Jugend an-ſchloß. Aber es war mir ſeltſam zu Muthe, als ich da den großen Künſtler in ſeiner Vollkraft, im Strahlenkranze des Ruhmes und von Allen um-jubelt ſah, und dann auf mich ſelber herunter blickte, der ich auf dem Wege war, um mir in Kopenhagen vom König Chriſtian VIII. ein Sti-pendium zu erbitten, welches mir mein ferneres Studium ermöglichen ſollte. Während ich ſo über

die Verſchiedenheit der Situationen grübelte, trat ein eleganter Cavalier zu mir heran und fragte mich, ob ich der ſei, für den er mich halte, der Clavierſpieler Reinecke aus Altona. Ich mußte das natürlich bejahen, und da richtete er denn an mich einen Auftrag von der im Concerte anweſenden Herzogin von Glücksburg aus, welcher dahin lautete, daß ich etwas vortragen möge, da ſie mich zu hören wünſche. Vergebens ſtotterte ich, daß ich nicht begreife, wie ich zu der Ehre komme, von Ihrer Hoheit gekannt zu ſein, vergebens wies ich auf meinen Reiſeanzug hin, vergebens darauf, daß ich dem Concertgeber gänzlich fremd ſei. Der Hofcavalier entgegnete mir, daß die Gräfin Pleſſen der Herzogin meine Ankunft in Kiel mitgetheilt habe, daß man auch im Reiſeanzug Clavier ſpielen könne, und daß er ſelbſt mich dem „Herrn Ernſt“ vorſtellen werde. Was blieb mir übrig, nachdem die Formalitäten vorüber waren, als mich an den Flügel zu ſetzen und zu ſpielen? Daß ich das Mendelsſohnſche G-moll-Concert mit Haut und Haaren herunterſpielte, war gewiß ein ſonderbarer Einfall von mir, aber mir fiel in dieſem Augenblicke eben nichts anderes ein. Immerhin trug er mir freundliche Worte von Ernſt ein und — was mich ganz beſonders beglückte — eine Einladung, ihn am nächſten Morgen zu beſuchen. Die Morgenſtunden des kommenden Tages ſchlichen mir nur allzu langſam dahin, denn

ich konnte die Zeit kaum erwarten, wo ich mit Anſtand meinen Beſuch machen durfte. Endlich ſtand ich aber doch in Ernſts Zimmer, ward freundlich willkommen geheißen und nach kurzem Verweilen aufgefordert, mit ihm zu muſiciren. Ernſt zeigte mir die ſoeben aus Leipzig angekommenen, faſt noch feuchten Exemplare der zwölf Pensées fugitives von Stephen Heller und Ernſt, welche ſpäter als überaus feine Salonſtücke ſehr viel geſpielt wurden und auch heute noch nicht vergeſſen ſind. Da ich von meinem Vater ſtets zum „vom Blatte ſpielen“ oder, wie der Italiener viel prägnanter ſagt, zum prima-vista-Spiel angehalten worden war, ſo konnte ich dieſe zwölf nicht gerade leichten Sachen zu ſeiner Zufriedenheit mit ihm ſpielen, und da während des Vormittags viele Beſucher bei ihm erſchienen, ſo mußten die Sachen häufig wiederholt werden; ſchließlich legte Ernſt die ſogenannte Kreutzerſonate von Beethoven auf, und als wir geendet hatten, ſagte er: „Geſtern haben Sie in meinem Concerte geſpielt, nun müſſen Sie ein Concert geben, und ich werde in dem Ihrigen ſpielen.“ Natürlich nahm ich dankerfüllt an, und wenige Tage darauf, es war am Freitag den 7. April 1843, gab ich mein Concert, in welchem Ernſt als Solonummer ſeine berühmte Elegie und mit mir einige der oben erwähnten Pensées fugitives und die Kreuzerſonate ſpielte. Es wurde mir

ſchwer, mich von dem Manne zu trennen, der mir ſo viele Güte und eine ſolche Ehre erwieſen hatte, aber ich wußte, daß ich ihn in wenigen Tagen in Kopenhagen wiederſehen würde. Dort hatte ich allerdings Empfehlungen an den Hof, aber im übrigen ſah es windig genug für mich aus, denn außer Ernſt waren noch Ole Bull und der ſeiner Zeit berühmte Claviervirtuoſe Theodor Döhler in Kopenhagen, derſelbe Döhler, von deſſen vielgeſpieltem Notturno in Des-dur einſt Robert Schumann ſagte, es ſei ſo ſüß und ſo kalt wie das Eis, was dazu herumgereicht würde. Dieſe drei berühmten Virtuoſen nahmen natürlich das Publicum der nicht eben großen Reſidenz dergeſtalt in Anſpruch, daß an mir niemand mehr Intereſſe nehmen konnte. Ernſt gab ſein erſtes Concert im Hoftheater und hatte einen Rieſenerfolg, ſo daß er wenige Tage darauf ein zweites Concert veranſtalten mußte. Als ich ihn nun am Morgen nach dem erſten Concerte im Hotel d'Angleterre beſuchte, empfing er mich mit den Worten: „Schön, daß Sie kommen, denn ich habe eine Bitte an Sie: ich habe am kommenden Sonnabend mein zweites Concert im königlichen Hoftheater, da fehlt mir aber eine Nummer, und ſo wollte ich Sie bitten, ein Solo zu ſpielen.“ Der liebenswürdige Künſtler wußte, daß ich ſchwerlich Gelegenheit finden würde, mich in Kopenhagen öffentlich hören zu laſſen, wenn er

mir nicht dazu die Hand böte, und ſo wählte er dieſe Form, um mir einen Wunſch zu erfüllen, den auszuſprechen ich niemals gewagt haben würde. Daß ich mich nicht zwei Mal bitten ließ, begreift jeder. Der Abend des 22. April kam heran, und mit der Unbefangenheit der Jugend trat ich aus den Couliſſen heraus und ſetzte mich an den Flügel, natürlich durch kein Zeichen des Willkommens vom Publicum begrüßt. Ich ſpielte, ſo gut ich konnte, ein eigenes Concertallegro mit Orcheſterbegleitung. Kaum aber hatte ich den letzten Accord angeſchlagen, da trat Ernſt aus den Couliſſen heraus auf mich zu, umarmte und küßte mich angeſichts des zahlreichen Publicums und gab dadurch ſelbſtverſtändlich das Zeichen zu einem Beifall, wie ich ihn ſicher nicht verdient hatte. Daß ich ſolche Herzensgüte nie vergeſſen kann, iſt gewiß begreiflich. Im Jahre 1844 traf ich Ernſt wieder in Leipzig, wo er ähnlich wie in Kopenhagen gefeiert wurde. Aus dieſer Zeit ſind mir zwei denkwürdige Abende im Gedächtniß geblieben: der erſte war der des 25. Novembers des Jahres 1844, als Ernſt im Verein mit Bazzini, dem ganz jugendlichen Joſef Joachim und Ferdinand David die Concertante für vier Violinen von Louis Maurer im Gewandhauſe ſpielte. Eine gleich brillante Beſetzung erfuhr das herrliche Octett von Mendelsſohn-Bartholdy, welches in einer Privatſoirée bei Dr. Hermann Härtel (einem der

Chefs der berühmten Firma Breitkopf & Härtel) geſpielt wurde, und zwar von den oben genannten Geigern, aber in anderer Folge, nämlich David, Ernſt, Bazzini und Joachim, von Niels W. Gade und Otto von Königslöw als Bratſchiſten, und von den Celliſten Julius Rietz und Andreas Graban; die Hörerſchaft bildeten ein Parterre von Königen: Mendelsſohn, Robert und Clara Schumann, Moſcheles, Moritz Hauptmann, Livia Frege und andere.

Später traf ich mit Ernſt abermals in Kopenhagen zuſammen, und wieder war er bemüht, mich zu fördern, ſo viel er konnte. Es war im Jahre 1847, ich war allerdings inzwiſchen Hofpianiſt des Königs von Dänemark geworden, aber trotzdem konnte ich es ſehr wohl brauchen, wenn ein kleiner Strahl vom Ruhme dieſes Mannes mich traf. Da erbot er ſich denn ſofort, in den von mir ins Leben gerufenen Kammermuſikabenden mitzuwirken, und ſpielte am 4. December 1847 mit mir ein Clavierquartett meiner Compoſition (ſpäter als op. 34 erſchienen) und wiederum die Kreutzerſonate von Beethoven, während er am 5. Januar 1848 meine Soirée durch den Vortrag des Beethovenſchen C-dur-Quartetts op. 59 auszeichnete (die Namen der übrigen Ausführenden waren: Francke, von Königslöw und Sahlgreen). Aus jener Zeit ſtammt auch der folgende humoriſtiſche Brief von Ernſt:

„Seiner Wohlgeboren
dem Herrn Kapellmeiſter
Carl Reinecke
(in Es-dur)[1])
in der Hauptſtadt von Dänemark.

Zur Geneſung![2])

„Lieber Freund!

„Es thut mir recht leid, daß wir heute nicht zuſammen ſpeiſen können, und noch leider, daß ein Unwohlſein Sie daran hindert. Ihren Auftrag werde ich beſorgen. Ich ſende Ihnen beifolgend die italieniſchen Lieder von Kullak und Eckert bearbeitet. Sie (nicht Sie, ſondern ſie) ſcheinen mir recht hübſch und effectvoll. Sehen Sie ſie doch an und bringen Sie ſie wieder mit. Vielleicht ſpielen wir ſie den Abend bei Hofe. Adieu.

„Empfangen Sie die Verſicherung meiner aufrichtigen Hochachtung und freundſchaftlichſten Er-

---

[1]) Ernſt hatte ein Streichquartett, das oben erwähnte Clavierquartett und ein Clavierſtück von mir kennen gelernt, welche zufällig ſämmtlich in Es-dur waren. Der Capellmeiſtertitel war ſtark verfrüht, aber Ernſt liebte es, mich damals ſchon mit dieſem Prädicate anzureden, halb neckend, halb prophetiſch.

[2]) Der Brief war, ſtatt mit Streuſand, mit Schnupftabak beſtreut, und da Ernſt vorausſetzte, daß ich ſofort nieſen müſſe, ſo rief er mir auch ſogleich „Zur Geneſung“ zu.

gebenheit. Wenn ich es Ihnen verſichere, ſo iſt es gewiß Ernſt.

Kopenhagen, den 26. December 1847."

Das Hofconcert, von dem in dieſem Briefe die Rede iſt, fand wirklich ſtatt, und wir ſpielten auch die erwähnte Phantaſie von Kullak und Eckert, aber ich muß beichten, daß ich dem guten Ernſt an demſelben Abend einen argen Streich ſpielte. Und das hing folgendermaßen zuſammen: Zu jener Zeit curſirte in Kopenhagen eine über alle Maßen naive Polka, deren Autorſchaft der Prinzeß F., einer alten, ſehr häßlichen Dame, zugeſchrieben wurde, und die Ernſt ſo übergroßen Spaß machte, daß er ſie gar nicht genug hören konnte. Er ſpielte ſie einem jeden auf der Geige oder auf dem Clavier vor, er pfiff oder ſang ſie, wo er ging und ſtand. Als er nun in jenem Hofconcerte ſeinen unvermeidlichen Carneval von Venedig ſpielte, und ich ihm dieſen begleitete, entfaltete er die übermüthigſte Laune, miſchte Mozarts „Non più andrai, farfallone amoroso", Mendelsſohns „Auf Flügeln des Geſanges", den Freiſchütz-Walzer und alles mögliche andere hinein und antwortete dann jedes Mal mit den übermüthigen Motiven des Carnevals, während ich hundert und aber hundert Mal die eintönige, nur auf zwei Accorden beruhende Begleitungsfigur abhaſpeln mußte. Da kam mir denn der verwerfliche Gedanke, mich auch auf eigene

Fauſt zu amüſiren, und ſo fing ich an mit der linken Hand die berühmte Polka von der Prinzeß F. zu ſpielen, welche Ernſt gegenüber Platz genommen hatte. Ernſt, der ſich nur mit Mühe des Lachens erwehren konnte, richtete unwillige Blicke auf mich, aber ich that, als ſähe ich es nicht und hämmerte unbarmherzig meine Polka mit der linken Hand, während die rechte ganz bieder die vorgeſchriebene Begleitung ſpielte. Später löſte ſich aber ſein Zorn ſofort in ein heiteres Lachen auf, denn er hatte ſehr viel Sinn für Humor und ſelbſt für kindliche Späße. So war ich einſt Zeuge, wie er 1843 gemeinſchaftlich mit Ole Bull dem Kunſtgenoſſen Theodor Döhler zu deſſen Geburtstag am 22. April ein Ständchen brachte, indem er, der Schlanke und Schmächtige, auf den Schultern des reckenhaften Ole Bull Platz genommen hatte und mit dem Bogen die Geige bearbeitete, welche ſein edles Roß unter dem Kinn hielt. Es war ein Bild, würdig eines Oberländer. Einſtmals forderte er Döhler und mich auf, ihm die Euryanthen-Ouverture vorzuſpielen. Als wir an die berühmte Pianiſſimoſtelle in der Mitte der Ouverture kamen, fühlten wir plötzlich unſere Köpfe beſchwert, Ernſt hatte ſich hinter uns geſchlichen und uns, um die Dämpfer zu markiren, welche bei dieſer Stelle auf den Steg der Geigen geſetzt werden, je eine Butter- und Käſeglocke auf den Kopf geſetzt, welche er leiſe vom

Frühſtückstiſch genommen hatte. Zu ſolchen und ähnlichen Späßen war er damals ſtets aufgelegt; und als ich ihm einſt meine Bewunderung darüber ausſprach, daß er ſich trotz der unerhörten Huldigungen, die man ihm ſtets darbrachte, eine ſolch unglaubliche Anſpruchsloſigkeit bewahrt hätte, ſagte er: „Ach Gott, lieber Freund, was iſt denn ein Virtuoſe, ein bloß ausübender Künſtler? Wir Virtuoſen haben alle Urſache, beſcheiden zu ſein. Nur ein ſchaffender Künſtler darf ſich fühlen, wenn er etwas Schönes componirt hat. Was habe ich denn geſchrieben? Einige Virtuoſenſtücke und die Elegie!“ (Das Fis-moll-Concert exiſtirte damals noch nicht.) Zur rechten Zeit aber konnte er auch den echten Künſtlerſtolz hervorkehren. Als er einſt eine Einladung zum Souper bekam mit der Bemerkung, daß er doch ſeine Geige mitbringen möge, antwortete er: „Moi, je viendrai avec plaisir, mais quant à mon violon, il ne soupe jamais“. Als ich ihn dann im Jahre 1849 in Leipzig wieder ſah, war er viel ernſter geworden. Dort ſchrieb er in dem damaligen Hotel de Bavière ſein Fis-moll-Concert, ſeine bedeutendſte und eine auch wirklich bedeutende Compoſition. Dann ſaß er trotz helllichten Tages bei verhangenen Fenſtern und arbeitete bei Kerzenſchein, und in ſeinem ganzen Weſen lag etwas Viſionäres.

Am 11. März 1849 ſpielte er es zuerſt im Gewandhauſe.

Noch einmal begegnete ich ihm, einige Jahre ſpäter, in Cöln. Da war er ſchon der halb gebrochene Mann, als welcher er ſich bald darauf nach Nizza zurückzog, wo er am 14. October 1865 ſeinem ſchweren Leiden erlag.

Als ich ſeinen Tod erfuhr, mußte ich unwillkürlich an die ſchönen Zeilen von Wilhelm Hauff denken:

„Und wird dir einſt die Nachricht zugeſandt,
Daß zu den Vätern ich verſammelt wäre,
So trink und ſprich: ‚Ich hab' ihn auch gekannt',
Mach hier ein Kreuz und gieb mir eine Zähre."

Robert Schumann.

E. T. A. Hoffmann, der einſt ſo viel geleſene, jetzt beinahe vergeſſene Phantaſt hat unter ſeinen Phantaſieſtücken in Callots Manier auch eines, welches er „Kreisleriana“ benannt hat und in welchem er von Johannes Kreislers, des Capellmeiſters, muſikaliſchen Leiden und anderem erzählt. Johannes Kreisler wird als ein genialer Sonderling geſchildert, der trotz ſeines hyperromantiſchen Weſens ein fanatiſcher Verehrer Johann Sebaſtian Bachs iſt, und der ſich ſelber am Schluſſe eines Briefes als „Capellmeiſter, wie auch verrückter Muſikus par excellence“ unterzeichnet. Hoffmanns immerhin ergötzliche Schilderung dieſes originellen Muſikmenſchen muß auch auf Robert Schumann, der in ſeinen jungen Jahren allem Phantaſtiſchen ſehr zugänglich war, einen großen Reiz ausgeübt haben, denn er benannte eines ſeiner allerſchönſten Clavierwerke (geſchaffen im Jahre 1838) „Kreisleriana“. Es iſt Chopin gewidmet. Als Knabe erhielt ich dies Werk ſehr bald nach ſeinem Erſcheinen geſchenkt. Auf dem Titelblatte dieſer älte-

ſten Ausgabe, die jetzt äußerſt ſelten iſt, ſieht man den unglücklichen Kreisler am Clavier ſitzen; ein Teufel, umgeben von anderen ſcheußlichen Fratzen, hat ihn mit ſeiner Krallenfauſt an der Stirn gepackt, während auf der andern Seite holde Engelsgeſtalten und Vöglein ihm liebliche Weiſen vorzuſingen ſcheinen. Jede der acht Phantaſien, welche die „Kreisleriana“ enthalten, iſt mit einer kleinen ſtimmungsvollen Vignette geſchmückt, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß Schumann dieſe Ausſtattung ſelbſt veranlaßt und in detaillirter Weiſe angeordnet hat; denn er legte ſtets großen Werth auf eine Ausſtattung, die geeignet war, gewiſſermaßen die Stimmung des Werkes anzudeuten. Genannte „Kreisleriana“ waren das erſte Werk, welches ich von dem damals noch wenig bekannten und ebenſowenig anerkannten Componiſten kennen lernte. Es warf ſofort einen Funken in meine muſikaliſche Seele, der, als ich mehrere Jahre ſpäter ſein berühmtes Clavierquintett kennen lernte und endlich gar die allererſte Aufführung der Peri unter des Meiſters eigener Leitung in Leipzig hörte, zu hellen Flammen der Begeiſterung auflohderte. Begreiflich iſt es, daß ich von da an alle ſeine Werke mit Vorliebe cultivirte, und daß ich ſtolz und glücklich war, als es mir ſchon während meines erſten Aufenthaltes in Leipzig (von 1843 bis 1846) vergönnt war, ſeine perſönliche Bekannt-

ſchaft zu machen und häufiger mit ihm zuſammen ſein zu dürfen. Während Felix Mendelsſohn-Bartholdy (der zu jener Zeit auch — mit kurzen Unterbrechungen — in Leipzig lebte) ſehr ausgiebig war und mit klaren Worten ſcharfe, aber treffende Kritik zu üben verſtand, ſo daß man in einer Viertelſtunde Winke und muſikaliſche Weisheitsregeln fürs ganze Leben einheimſen konnte, zeigte ſich Schumann im Allgemeinen wenig mittheilſam. Dagegen war er im perſönlichen Verkehr mit dem ſtrebenden Kunſtjünger zutraulicher und aufmunternder als jener, der freilich auch durch die unglaubliche Menge der ihn Umdrängenden zu einer gewiſſen Reſerve gezwungen ſein mochte. Es war Schumann höchſt wahrſcheinlich zu Ohren gekommen, daß ich ein glühender Verehrer ſeiner damals noch ſo viel geſchmähten Werke ſei, und das mag vielleicht mit dazu beigetragen haben, daß er ſchon bei unſerem erſten Begegnen auf einer Soirée bei dem Leipziger Muſikverleger Friedrich Hofmeiſter ſich gegen mich ſehr gütig und ſogar geſprächig zeigte. Wenn ich im März 1844 darüber an meinen Vater, wie folgt, berichtete: „Robert Schumann, welcher ſonſt ſehr ſtill iſt, war ausnahmsweiſe geſprächig und forderte mich auf, ihn zu beſuchen, er erkundigte ſich auch nach Dir," ſo bezeugen dieſe, im friſcheſten Eindruck geſchriebenen wenigen Worte gewiß am beſten,

daß mich meine Erinnerung an jenen Abend nicht trügt. Ein Ereigniß für mich war es selbstverständlich, daß ich in den ersten Tagen des Januar 1846 Gelegenheit fand, ihm sein Quartett für Clavier und Streichinstrumente op. 47, sowie das oben schon erwähnte Quintett vorzuspielen und seine Anerkennung zu erwerben, die er mir in einem Briefe vom 22. Januar in gütigster Weise ausdrückte. Der Anlaß dazu war eine Matinée, die der Cellist Andreas Grabau, welcher damals mit Recht als der beste Vertreter seines Instrumentes in Leipzig galt, zu Ehren Schumanns in seinen Wohnräumen veranstaltete, und an der sich als Mitwirkende ferner der später als Violinvirtuose oft genannte Otto von Königslöw, der als musikalischer Schriftsteller und speciell als Biograph Schumanns rühmlichst bekannte J. W. v. Wasielewski und endlich der nachmalige Director des Conservatoriums in Stockholm, Albert Rubenson, betheiligten. — Nie habe ich den Vorzug gehabt, mit Schumann an einem Orte zu leben, aber von Leipzig aus durfte ich ihn in Dresden öfters besuchen, und als er später als wohlbestallter Musikdirector in Düsseldorf lebte, wohnte ich in dem noch weit näheren Cöln und konnte mit Leichtigkeit seinen häufigen Einladungen Folge leisten. Freilich können meine Mittheilungen in Folge dieses Umstandes nur von vereinzelten Erlebnissen be-

richten, wie einzelne Mosaiksteinchen, aus denen sich der geneigte Leser kaum im günstigsten Falle ein leidlich getreues Bild des großen Künstlers und gemüthvollen Menschen construiren kann. Aber auch das kleinste Haar wirft seinen Schatten, wie Goethe sagt, und so darf ich vielleicht hoffen, daß diese locker aneinander gereihten Mittheilungen etwas zur Vervollständigung von Schumanns Bild beitragen können.

Als ich Schumann im Jahre 1848 in Dresden besuchte, holte er mich ziemlich früh am Morgen aus dem Hotel de Saxe, wo ich abgestiegen war, zu einem Spaziergange ab und brachte mir die soeben erschienene Partitur seiner C-dur-Symphonie mit. Während des Spazierganges sagte er mit Bezug auf dieselbe: „Als ich die Symphonie zu schreiben anfing, war ich krank, aber mit dem Finale habe ich mich gesund geschrieben.“ Wer würde jetzt vermuthen, daß diese Symphonie theilweise aus einer krankhaften Stimmung hervorgegangen sein könne! Es möchte einem fast scheinen, als ob in mancher comischen Oper aus der jüngsten Vergangenheit weniger Gesundheit stecke als in den ersten drei Sätzen dieser Symphonie. Es zeugt von rührender Bescheidenheit, wenn er mir bald darauf mit Zusendung des D-moll-Trios schrieb: „Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge, vom ersten Satz glaube ich es beinahe.“ In demselben Jahre sandte mir Schumann zu

Weihnachten ein weiteres Andenken, es war das ſpäter ſo weit verbreitete Album für die Jugend op. 68. Dieſes Exemplar (gezeichnet: „An Carl Reinecke mit freundlichem Weihnachtsgruß. Robert Schumann. Dresden, den 23. Dezember 1848“) war gewiſſermaßen ein Abdruck avant la lettre, denn das Werk wurde erſt im Januar 1849 ausgegeben. Doppelt ſtolz war ich auf dieſen Beſitz, da mir Schumann ſchon im Oktober vorher das Manuſcript nach Segeberg in Holſtein geſchickt und mich mit der Vermittlung an die Verlagshandlung von Schuberth & Cie. in Hamburg betraut hatte. Acht Tage ſpäter kam Schumann nach Leipzig, und dort war es mir vergönnt, mit ihm ſeine vierhändigen „Bilder aus Oſten“ aus dem Manuſcript zu ſpielen. Es war in einem Zimmer des damaligen Hotels de Bavière, und Schumann, welcher ſich in ſeinen jungen Jahren durch allzu gewaltſame techniſche Studien am Claviere eine bis an ſein Lebensende andauernde Schwäche des rechten Mittelfingers zugezogen hatte, ſpielte die untere Partie. Als wir geendet hatten, meinte er: „Die Stücke müßten Sie einmal inſtrumentiren.“ Als ich dies, viele Jahre ſpäter, auf wiederholtes dringendes Verlangen des Verlegers ausführte, mußte ich mir dann von einem Kritiker ſagen laſſen, daß es ſehr unkünſtleriſch ſei, dieſe vierhändigen Stücke zu orcheſtriren!

Im Jahre 1850 hatte ich die Freude, das Ehepaar Schumann in Bremen zu begrüßen und Schumanns damals noch ungedrucktes F-dur-Trio von Clara zu hören. Als der zweite Satz des Trios beendet war, fragte mich Schumann mit schlauem Lächeln, ob ich nichts Absonderliches an dem Satze bemerkt habe? Nachdem er zu allem, was ich nur irgend vorzubringen wußte, mit dem Kopfe geschüttelt hatte, zeigte er mir dann endlich, ohne ein Wort zu sprechen, daß während der sechs ersten Takte des Satzes der Baß des Claviers und das Violoncello streng canonisch geführt sind, eine versteckte Finesse, die wohl den meisten beim erstmaligen Hören entgehen wird. Auch der dritte Satz ist vorzugsweise canonisch geführt, und da Schumann an solcher Bethätigung contrapunktischer Virtuosität immer große Freude hatte, so beziehen sich darauf ohne Zweifel die Worte, die er mir kurz nach Vollendung des Trios geschrieben hatte: „Auf den Anfang des Adagio und auf ein Allegretto (statt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt.“ In Bremen ward mir dann auch der Vorzug zu Theil, mit Clara Schumann in ihrem Concerte die Variationen für zwei Claviere von ihrem Gatten zu spielen, wofür ich als Dank den schönen Stich nach dem Rietschelschen Doppelmedaillon mit einer Widmung des Künstlerpaares erhielt. Als ich in Leipzig der von Schumann

ſelbſt dirigirten erſten Aufführung ſeiner Oper „Genovefa“ beiwohnte, hatte ich wenig Gelegenheit, dem vielumworbenen Meiſter näher zu kommen. Leider trug das Werk nur einen Achtungserfolg davon und ward auch nach zwei weiteren Aufführungen bei Seite gelegt. Es iſt hier nicht der Ort, zu erwägen, ob das Schickſal der Oper, die auch heute nur noch ſporadiſch über die eine oder die andere Bühne geht, ein verdientes war oder nicht. Sicher iſt aber, daß Schumann, als er die Genovefa ſchrieb, bereits den Höhepunkt ſeines Schaffens überſchritten hatte, und daß die tückiſche Krankheit, welcher er im ſiebenundvierzigſten Lebensjahre zum Opfer fiel, ſich ſchon vorbereitete und ihre Schatten weit voraus warf. Wohl hat er der Welt auch in ſeinen letzten Lebensjahren noch manches Herrliche geſchenkt, unter anderm die ſogenannte rheiniſche Symphonie, „Der Roſe Pilgerfahrt“, und vor allem die Muſik zu Byrons „Manfred“. Seine allerbedeutendſten Schöpfungen, „Paradies und Peri“, die Symphonien in B-dur, C-dur und D-moll, ſeine ſchönſten Kammermuſikwerke, ſeine herrlichſten, unvergänglichen Lieder und ſeine beſten Claviercompoſitionen waren aber ſchon vor der „Genovefa“ geſchrieben, und ſelbſt Schumanns größte Verehrer, zu denen ich mich wohl zählen darf, können ſich nicht verhehlen, daß in ſeinen ſpäteren Werken, namentlich in den letzten,

R. Schumann.

Digitized by Google

nicht mehr die Frische und das Ueberquellende der Erfindung, nicht mehr die Formschönheit zu finden ist, die viele seiner Schöpfungen aus früherer Zeit so bewundernswerth machen. So entdeckte ich denn auch beim persönlichen Verkehr mit Schumann — ungefähr vom Jahre 1850 an — eine Veränderung seines Wesens, selbstverständlich aber, ohne eine Ahnung davon zu haben, wodurch sie begründet war. Er war noch stiller geworden, fand zuweilen schwer das Wort, nach dem er suchte, und klagte, namentlich in den letzten Jahren, oft darüber, daß er viertelstundenlang und länger einen Ton oder mehrere laut klingen höre, während es in der That still um ihn her wäre. Es waren die ominösen Sinnestäuschungen. Auch seine Art zu dirigiren wurde mit der Zeit unzuverlässiger, und ich entsinne mich einer sehr peinlichen Concertprobe, in der ich unter seiner Direction die Beethovensche Phantasie für Clavier, Chor und Orchester probiren mußte. Der Solist, welcher ursprünglich in Aussicht genommen war, hatte krankheitshalber plötzlich absagen müssen, und deshalb citirte Schumann mich am frühen Morgen des Concerttages von Cöln nach Düsseldorf. Schnell raffte ich das Nöthige zusammen, dampfte nach Düsseldorf ab und eilte sofort in die Probe. Sie war aber, wie erwähnt, eine sehr peinliche und abspannende, denn Schumann konnte sich nicht mehr schnell genug in

die oft wechſelnden Tempi hineinfinden, und es mußte ewig wiederholt werden, bis endlich der Concertmeiſter und ich ſelbſt die Direction hinter Schumanns Rücken in die Hand nahmen. Erfreulicher waren manche andere Begegnungen; denn in kurzen Perioden war Schumann von ſolchen Krankheitserſcheinungen ganz unbehelligt. Wiederholt wurde ich zum Soloſpiel in den von ihm dirigirten Concerten eingeladen oder zu kleineren Aufführungen neuer Werke in ſeinem Hauſe. In ſolchen Fällen wohnte ich öfters bei ihm, und dann gab er mir immer vor dem Schlafengehen irgend eine Partitur eines neuen Werkes als Lectüre mit. Eines Abends, nachdem wir muſicirt, ſehr gut geſpeiſt und noch beſſer getrunken hatten (denn ſchlechte Weine konnte Schumann ebenſo wenig leiden wie ſchlechte Muſik), wurde er ſo aufgeräumt, daß er ein Tänzchen vorſchlug, an dem er ſich dann lebhaft betheiligte, während Clara Schumann und ich abwechſelnd zum Tanze aufſpielten. Am nächſten Morgen beim Frühſtück erzählte er mir mit äußerſt ſchelmiſcher Miene, daß ſeine Clara die Kinderchen, welche an einem kleinen Tiſchchen für ſich ſaßen und ihre Morgenmilch genoſſen, mit großem Erfolge in der Theorie der Muſik unterrichte. Und dann begann er ein ernſtes Examen mit den Kleinen, wollte aber vor Heiterkeit vergehen, als es mit ihrer Weisheit bald zu

Ende war, und die mütterliche Lehrerin ſich ernſtlich darüber ärgerte. Noch ein anderes Mal ſah ich ihn ebenſo herzlich vergnügt, weil er auf einer kleinen Flauſenmacherei ertappt war. Das trug ſich ſo zu. Als ich einſt gegen Abend in ſein Zimmer trat, fragte er mich ſofort nach der erſten Begrüßung, ob ich ein gutes Glas Bayriſch mit ihm trinken wolle, und als ich dies begreiflicherweiſe nicht ablehnte, ergriff er ſeinen Hut, um mit mir fortzugehen. In demſelben Augenblick trat mit tiefem Bückling ein Verleger aus Elberfeld bei ihm ein. Schumann fertigte ihn mit der Bitte, ein anderes Mal wiederzukommen, ſchnell ab, da er einen wichtigen Gang mit mir zu gehen habe, den er durchaus nicht aufſchieben könne. So kamen wir denn ohne erhebliche Verſpätung in das kleine Bierlocal. Kaum aber ſaßen wir dort einige Minuten beim Biere, als auch der Elberfelder Herr hereintrat und faſt über uns geſtolpert wäre! Er war jedoch ſo klug, ſich an Kaſpars Worte in der Wolfsſchlucht: „So etwas ſieht ein Geſcheidter nicht!“ zu erinnern und ſehr bald wieder zu verſchwinden. Schumann aber war ſehr beluſtigt darüber, daß wir ſo auf dem „wichtigen, unaufſchiebbaren Gange“ ertappt worden waren. Einen durchaus ungetrübten Eindruck habe ich auch von der erſten privaten Aufführung von „Der Roſe Pilgerfahrt“ im Schumannſchen Hauſe

bewahrt. Es war in Cöln, im Juli 1851, als am frühen Morgen Robert Schumann und Ferdinand Hiller in mein Zimmer traten. Schumann trug ein zierlich gebundenes Buch unter dem Arme; es war das Manuſcript der eben genannten Tondichtung, welche der Meiſter am kommenden Sonntag in ſeiner Wohnung zu Düſſeldorf zur Aufführung bringen wollte. Für alle die recht zahlreichen Solopartien hatte er in Düſſeldorf die geeigneten Kräfte gefunden, nur nicht für die Tenorpartie, für die er nun in Cöln einen Vertreter ſuchte. Hiller empfahl ihm einen äußerſt muſikaliſchen und mit einer echt lyriſchen Tenorſtimme begabten Dilettanten A. P. Da er aber ſelber verhindert war, ſeinen Freund zu dem Herrn P. zu geleiten, ſo kamen beide zu mir, damit ich Schumann hinführen ſollte. Ohne Umſtände übernahm der liebenswürdige Dilettant die Aufgabe, ich ſetzte mich ans Clavier und ſtudirte ihm die Partie ein, während Schumann das Blatt umwendete und von Zeit zu Zeit eine kurze Bemerkung machte. Als nach beendeter Probe Herr P. und ich Schumann auf den Bahnhof begleiteten, hielt ich es für meine Pflicht, den erſteren noch auf einige Einzelheiten, mit denen Schumann nicht zufrieden geweſen war, aufmerkſam zu machen, indem ich ihm die betreffenden Stellen vorſang. Als Herr P. ſeine Verwunderung darüber aus-

drückte, daß ich die Sachen ſchon auswendig wiſſe, ſagte Schumann mit dem ihm eigenen freundlichen Lächeln: „O, der weiß meine Sachen ſchon auswendig, ehe ich ſie componirt habe.“ Die Aufführung fand denn auch in geplanter Weiſe ſtatt. Clara Schumann ſaß am Clavier, Robert Schumann dirigirte die Chöre, und das liebenswürdige, anmuthige Werk brachte allgemeines Entzücken hervor. Als die Aufführung beendet war, und Schumann gewahrte, welch großen Eindruck das Werk gemacht hatte, kam er zu mir und forderte mich auf, das Werk zu inſtrumentiren. Nun war aber die Begleitung ſo überaus claviermäßig gedacht, daß ich glaubte, man würde eine wirkſame und praktiſche Orcheſtration nur herſtellen können, wenn man an vielen Stellen ſich gänzlich von dem Original emancipirte, und ich würde nicht gewagt haben, Schumann gegenüber ſo ſelbſtſtändig zu verfahren, wie mir nöthig erſchien. Deshalb bat ich ihn, mich von dieſer Aufgabe, der ich mich nicht gewachſen fühle, zu dispenſiren, ſo dankbar ich auch für das mir bewieſene Vertrauen ſei. Später übernahm er dann die Inſtrumentation ſelbſt. Nun folgen nur noch trübe Erinnerungen an Abende nach Concerten, wenn der bedauernswerthe Meiſter, gepeinigt von Hallucinationen, eine uns endlos ſcheinende Zeit ſtumm daſaß, die Stirne auf die Hand geſtützt, während wir um ihn herum in

lautlosem Schweigen verharrten, und so denke ich auch an einen Moment, an dem er — das einzige Mal in seinem Leben — unfreundlich gegen mich war. Das Künstlerpaar hatte uns jungen Musikern, die wir den Vorzug genossen, oftmals Einladungen zu erhalten, an einem Sonntag Vormittage die noch ungedruckten vierhändigen Ballscenen vorgespielt; es war nun noch eine Stunde bis zur Tischzeit, Schumanns empfahlen sich bis dahin, und wir gingen auf unser Zimmer, nahmen die Ballscenen, die uns natürlich lebhaft interessirten, mit und fingen an, sie durchzuspielen, als plötzlich Schumann erschien, mit zürnendem Blicke die Noten vom Pulte riß und, ohne ein Wort gesagt zu haben, verschwand. Wir waren wie vernichtet und stellten uns begreiflicherweise mit wenig angenehmen Empfindungen zur Mittagstafel ein, aber unsere Angst war umsonst gewesen, denn Schumann hatte anscheinend vergeben und vergessen und war doppelt freundlich. Während der Cölner Carnevalszeit, inmitten einer bunten Maskengesellschaft, ereilte mich die Schreckenskunde, daß Schumann in gänzlicher geistiger Umnachtung sich in den Rhein gestürzt habe! Er wurde bekanntlich gerettet, aber nun ging die Tragödie unaufhaltsam ihrem Ende zu, bis am 29. Juli 1856 der Todesengel den unglücklichen Dulder von seinem Leiden befreite.

Jenny Lind.

Es war eine ſtürmiſche Seefahrt, die mich im Juni 1843 von Kopenhagen nach Stockholm brachte. Ich befand mich als einziger Philiſter in Geſellſchaft einiger hundert däniſcher Studenten, welche die „Calmarer Union“ in Stockholm feiern wollten, und hatte die Fahrt lediglich aus Reiſeluſt unternommen, weil man mir einen Platz auf dem von den Studenten gemietheten Dampfer freundlichſt angeboten hatte. „Wer kann da widerſtehen!“ hatte ich mit Don Ottavio geſagt, und ſo kam ich nach Stockholm. Da ich manche gute Empfehlungen an dortige einflußreiche Perſönlichkeiten mitgebracht hatte (unter anderen an den berühmten Chemiker Baron von Berzelius, deſſen Gattin eine leidenſchaftliche Muſikfreundin war), und in dieſen Kreiſen eine wohlwollende Aufnahme zu finden hoffte, ſo machte ich mich nun auch mit dem Gedanken vertraut, meine Tage in der ſchwediſchen Hauptſtadt nicht nur als müßiger Touriſt zu verbringen, ſondern auch als Clavierſpieler mein Glück mit einem Concerte zu

verſuchen. Wenn ich nun mit irgend jemanden über dieſes etwas kühne Project ſprach, hieß es ſofort: „Ah! da müſſen Sie zu Jenny Lind gehen und ſie um ihre Mitwirkung bitten. Wenn die zuſagt, ſind Sie eines vollen Hauſes ſicher!“ Ich hörte den Namen Jenny Lind zum erſten Male, und der gleiche Enthuſiasmus, der aus aller Leute Rede hervorklang, machte mich äußerſt begierig, dieſen Liebling von ganz Stockholm, vielmehr den Stolz ganz Schwedens, zu hören. Ich ging in die Oper und hörte Jenny Lind als Lucia in Donizettis Lucia di Lammermoor. Obgleich die Opern von Donizetti und Bellini damals noch lange nicht ſo von oben herab beurtheilt und ſo verächtlich bei Seite geſchoben wurden wie heutzutage, ſo hatte doch auch ich in Folge meiner muſikaliſchen Erziehung ein großes Vorurtheil gegen dieſe Art italieniſcher Opern, wenngleich ich bis dahin nur wenige derſelben gehört hatte. Aber mein Urtheil wurde doch ein weſentlich anderes, als ich Jenny Lind als Lucia hörte.

Was mir vordem trivial erſchienen, war durch ihren wunderbar poetiſchen Vortrag geadelt worden, und ich mußte mir doch mit einiger Ueberraſchung geſtehen, daß jene geſchmähten Italiener es wohl verſtanden haben, für die Stimme ſo zu ſchreiben, daß der Sänger im Stande iſt, den reichſten Schatz ſeiner Empfindungen in ihre Melo-

dien hineinzulegen, ſelbſt wenn dieſe an ſich, meinem deutſchen Empfinden gemäß, der jeweiligen Situation widerſprechen. Wer je eine Norma oder Lucia oder Somnambula von Jenny Lind oder einen Romeo von der Schröder-Devrient zu hören das Glück gehabt hat, wird — wenn er auch im Princip ein heftiger Gegner jener Opern-Schreibweiſe iſt — milder über jene Componiſten urtheilen und eingeſtehen müſſen, daß ihre Werke eine tiefgehende Wirkung hervorzubringen vermögen, wenn ſie ſo vollendet geſungen werden, wie dies bei den damaligen großen Vertretern und Vertreterinnen des bel canto der Fall war. Nachdem ich dieſen erſten unvergeßlichen Eindruck von den Leiſtungen Jenny Linds gehabt hatte, fiel es mir gar nicht mehr ein, ſie um ihre Mitwirkung zu bitten; denn ich fühlte mich jetzt dieſem Sterne gegenüber zu ſehr als kleines Talglicht. In Folge dieſer Reſignation fand ich zu jener Zeit auch nicht Gelegenheit, die perſönliche Bekanntſchaft der unvergleichlichen Künſtlerin zu machen. Ebenſo wenig wurde mir dies Glück zu Theil, als ſie einige Jahre darauf nach Leipzig kam. Es war am 4. Dezember 1845, als ſie in Folge einer Einladung Felix Mendelsſohn Bartholdys in einem Gewandhaus-Concerte ſang. Schwer zu beſchreiben iſt es, welchen Eindruck ſie damals hervorbrachte, und welchen Enthuſiasmus ſie entfeſſelte mit dem Vortrag der

Arien „Casta diva“ aus Bellinis Norma, „Ich grauſam? o mein Geliebter!“ aus Mozarts Don Juan und einiger Liedern („Auf Flügeln des Geſanges“ und „Leiſe zieht durch mein Gemüth“) von Mendelsſohn. Ebenſo ſchwer zu beſchreiben iſt, mit wie verklärtem Antlitz und wie leuchtenden Blicken Mendelsſohn, der am Flügel ſaß, ſeinen eigenen Tönen lauſchte, wie ſie der Kehle dieſer gottbegnadeten Künſtlerin entquollen. Ich glaube, daß es geradezu unmöglich iſt, mit vollendeterer Virtuoſität, mit echterem Empfinden und erſchöpfenderem poetiſchen Ausdrucke zu ſingen, als die „ſchwediſche Nachtigall“ es that. Die Mendelsſohnſchen Lieder ſind heutzutage ebenfalls von Sängern und Sängerinnen einigermaßen ad acta gelegt worden. Aber, wenn ſie dieſelben ſo im Geiſte des Componiſten vorzutragen wüßten wie dereinſt Jenny Lind, ſo würden ſie auch heute noch die gleiche Wirkung damit erzielen, wie jene in dieſem denkwürdigen Concerte. Wenn die Künſtlerin in Mendelsſohns nicht mehr als 14 Takte umfaſſendem Liede „Gruß“ von Heine die Worte ſang „kling hinaus ins Weite — ſag', ich laß ſie grüßen“, ſo war es einem, als dehnten ſich die Wände des Saales auseinander, und man ſähe in den blauen Frühlingsäther hinein. Selbſtverſtändlich gab ſich das Publicum mit dieſen auf dem Programm verheißenen Liederſpenden nicht zufrieden. So nahm

dann die Künſtlerin ſpäter ſelbſt am Flügel Platz und begleitete ſich einige ſchwediſche Volkslieder, die ſie mit einer Naturfriſche und einem Humor vorzutragen wußte, welche alle Welt in Staunen ſetzten. Der coloſſale Erfolg dieſes Abends veranlaßte Mendelsſohn, gleich am nächſten Tage ein Extra-Concert zum Beſten des Fonds für die Wittwen der Orcheſter-Mitglieder zu veranſtalten und die Gefeierte um ihre Mitwirkung zu bitten, während er ſelbſt, den man ſeit achtzehn Monaten nicht mehr in Leipzig gehört hatte, als Soliſt mit ihr alterniren und unter anderem ſein G-moll-Concert ſpielen wollte. Somit fiel dem damals noch jungen däniſchen Componiſten Niels W. Gade, welcher zu jener Zeit die Gewandhaus-Concerte mit Mendelsſohn abwechſelnd dirigirte, die Leitung des Orcheſters zu. Ich wohnte ſchon der Probe bei. Jenny Lind ſang in den Proben ſtets mit voller Stimme, wie ſie auch mit dem Glockenſchlage zu jeder Probe erſchien. Die erſte Nummer in der Probe war das erſte Finale aus Webers Euryanthe. Der wohlgeſchulte Chor hatte bis dahin nicht den geringſten Anlaß zu irgend einer Wiederholung gegeben, nachdem aber Jenny Lind die Worte „Wonnen und Wehen durchwogen die Bruſt“ mit einem geradezu undefinirbaren Zauber geſungen hatte, ſetzte nicht einer vom Chor ein, ſie alle ſtanden mit geöffneten Lippen da, unfähig, ſich nach

dieſem überwältigenden Eindrucke gleich zu faſſen. Jenny Lind lachte, Gade lachte, man begann noch einmal bei geeigneter Stelle, und nun ging alles glatt von Statten. Am Abend ſang ſie außer dem ebenerwähnten Finale aus Euryanthe Scene und Arie aus „Figaros Hochzeit“ „Dove sono“, die Freiſchütz-Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ und Lieder am Clavier, darunter wieder nach ſchier endloſem Jubel einige ſchwediſche Volkslieder, welche damals, als man noch nicht ſo wie heute mit nordiſcher Muſik überſchüttet wurde, durchaus neu und überraſchend wirkten. Ein Berichterſtatter jener Zeit ſchrieb: „es riß darin wieder das Abnehmen der Stimme bis zum leiſeſten Hauche und eine kunſtvoll verſchlungene Verzierung während dieſes pianissimo alles hin. Der Beifall des entzückten Publicums wollte nicht enden. Die Mitglieder des Orcheſters aber beeilten ſich, der uneigennützigen Künſtlerin ein Zeichen ihres Dankes zu geben und vereinigten ſich nach Beendigung des Concertes zu einer Inſtrumental-Serenade, die ſie ihr vor ihrer Wohnung darbrachten.“ Auch einige Männer-Geſangvereine hatten ſich dieſer Huldigung angeſchloſſen. In dem weiten, durch Fackeln erhellten Kreiſe der Verſammelten erſchien dann Jenny Lind an der Seite Mendelsſohns und dankte jedem mit Hand und Wort. Ein donnerndes Hoch auf die Gefeierte erſcholl, und ſie zog ſich wieder zurück.

So groß war der Zauber, den die Künſtlerin überall ausübte. An vielen Orten, namentlich in Berlin, gab er ſich noch viel lärmender kund. Und dabei war Jenny Linds Stimme weder ungewöhnlich groß, noch von außergewöhnlicher Schönheit. Wenn ſie begann, klang ihre Stimme meiſtens etwas verſchleiert, und man las dann auf dem Geſichte manches Zuhörers die Frage: „Iſt das wirklich Jenny Lind?“ Aber principiell räuſperte ſie ſich niemals (weil ſie der Ueberzeugung war, daß dies der Stimme ſchade), ſondern zog es vor, die Stimme nach und nach frei zu ſingen und verzichtete lieber auf den erſten großen Eindruck. Wenn dann aber die Stimme frei und durchdrungen von den tiefſten ſeeliſchen Regungen erklang, war ihr Triumph geſichert, und über ſolch tiefſtes Durchdringen ihrer Aufgabe vergaß man ganz und gar die unvergleichliche Virtuoſin, von welcher ich einſt u. a. die chromatiſche Scala vom dreigeſtrichenen des bis herab zum eingeſtrichenen des und dann wieder zurück, auf dem Schlußtone mit einem Triller endigend, hörte! Jenny Lind dachte ebenſo ſcharf, wie ſie tief empfand. Demgemäß ſang ſie z. B. die Anfangsworte des Recitativs „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn geſehn!“ anknüpfend an die ihr unbegreiflich erſcheinende Aufforderung Aennchens: „Aber dann laß uns auch zu Bette gehn“, im Tone des Vorwurfs über eine ſolche

Zumuthung, während man gewöhnt war — und wohl noch gewöhnt iſt — dieſelbe mild und freundlich geſungen zu hören. Dies eine Beiſpiel nur für viele. Lieder aber ſang ſie, wie das Weſen des Liedes es erfordert, wenn auch mit erſchöpfendem Ausdruck, ſo doch ohne declamatoriſchen Aufwand und dem häufig damit verbundenen Aufbauſchen des Liedes zu einer dramatiſchen Scene.

Erſt während meines ſpäteren Aufenthaltes in Bremen hatte ich das Glück, die perſönliche Bekanntſchaft Jenny Linds zu machen. Sie war befreundet mit einer liebenswürdigen Familie daſelbſt, bei der ich freundſchaftlich verkehren durfte, und deren eine Tochter (die ſpätere Gattin von Klaus Groth) meine Schülerin war. Gelegentlich eines Beſuches, den Jenny Lind dieſer Familie in Bremen machte, wurde ihr zu Ehren in dieſem Hauſe eine Geſellſchaft gegeben, zu der auch ich eine Einladung erhalten hatte. Zum Spielen aufgefordert, ſetzte ich mich an den Flügel und gab mein Beſtes; als Jenny Lind mich dann aufforderte, ihr einige Lieder zu begleiten, fühlte ich mich ſehr reich belohnt. Als ſie geendet hatte, und ein Herr ihr einige phraſenhafte Complimente machte, gewahrte ich mit Erſtaunen, aber mit einiger Befriedigung, wie ſie ihm ſtumm den Rücken kehrte und ſich zu einem Geſpräche an mich wandte. Als ich ſie nun im Laufe des Geſpräches bat, mit ihrer Kunſt doch

Jenny Lind

mehr für die Verbreitung Schumann'scher Lieder einzustehen als sie bisher gethan habe, sah sie mich groß an, wahrscheinlich um meiner Freimüthigkeit willen, und sagte dann: „Sie haben ganz Recht", fügte auch sofort wie entschuldigend hinzu, daß sie bis jetzt fast nur auf der Bühne gewirkt habe und erst seit kürzerer Zeit mit der ihr seither fast fremd gebliebenen Lieder-Litteratur bekannt geworden sei. Dieser Charakterzug an ihr, Schmeicheleien unfreundlich aufzunehmen und Offenheit gern gelten zu lassen, gefiel mir ausnehmend, und deshalb scheute ich mich nicht, ihr als Tischnachbar beim Souper zu sagen: „Ich habe schon bemerkt, mein Fräulein, daß Sie sich nicht gern zu viel Schönes sagen lassen, viel lieber etwas Derbes, wenn's nur ehrlich gemeint ist." „Sie haben ganz Recht", war abermals ihre Antwort, und von da an waren wir, so zu sagen, gute Freunde. Sie mußte oft in Bremen singen, und ich hatte die Freude zu erfahren, daß ihr an meiner Begleitung etwas gelegen zu sein schien, denn ich fehlte in keinem ihrer Concerte am Clavier. Auch nach dem benachbarten Oldenburg war sie eingeladen worden, aber das Unglück wollte, daß sich dort zu keinem der von ihr gewählten Arien die Orchesterstimmen vorfanden. Man hatte nämlich vorausgesetzt, daß sie die Stimmen mitbringe, und sie war ihrerseits der festen Meinung gewesen, daß man in einer Resi-

denz, und ſei es auch eine kleine, die Orcheſterſtimmen zum „Freiſchütz“, zum „Don Juan“ oder zur „Schöpfung“ beſitze. Um das Maß der Fatalitäten voll zu machen, ſtellte ſich überdies heraus, daß auch nicht einer der zu jener Zeit in Oldenburg aufhältlichen Clavierſpieler ihr als Begleiter genügte. Unter dieſen Umſtänden wollte ſie unverrichteter Sache wieder abreiſen. Aber das Hoftheater war am Tage vor dem Concerte bereits ausverkauft, und man beſtürmte ſie mit Bitten, ſich mit dem Vorhandenen zu begnügen und zu bleiben. „Ich bleibe nur“, war ihre Antwort, „wenn Sie augenblicklich eine Eſtafette an Reinecke in Bremen ſchicken, und wenn der kommen will.“ Die Eſtafette traf bei mir ein, ich benutzte die nächſte Poſt und kam früh genug in Oldenburg an, um mehrere Stunden vor Anfang des Concertes die nöthige Probe mit Jenny Lind abzuhalten. Ja, wir fanden ſogar noch Zeit zu einigen muſikaliſchen Excurſionen, indem wir unter anderem Schumanns damals noch neues Quintett aus dem Gedächtniß zu Zweien interpretirten, originell genug, da ich die Clavierpartie ſpielte, und Jenny Lind das Fehlende ſingend ergänzte. Der damalige Hof-Capellmeiſter P. in Oldenburg, bei dem die Sängerin wohnte, wußte nicht gut mit ihr umzugehen. Schon während des Concertes ſagte er ihr übertrieben viel Schönes, und, obgleich ſie Gaſt in ſeinem Hauſe war, ließ

ſie ihn doch manchmal fühlen, wie ungern ſie Derartiges höre. Als man nun nach glänzend verlaufenem Concerte in der Wohnung des Herrn Hof-Capellmeiſters in einem Zimmer zu ebener Erde en petit comité verſammelt war, um zu Nacht zu ſpeiſen, äußerte Jenny Lind mit nicht zu verkennender abſichtlicher Betonung, eine wie große Freude es ihr ſei, wenn ſie beim öffentlichen Auftreten mit Beifall, ja mit ſtärkſtem Beifall belohnt werde, dagegen könne ſie es nicht ertragen, wenn ſie auch in ihrem Privatleben als „Wunderthier“ betrachtet werde; da wolle ſie ſchlicht wie jede andere gebildete Dame behandelt werden. Trotz dieſer nicht mißzuverſtehenden Worte verſicherte ihr unſer gütiger Wirth, daß einer ihrer Zuhörer durch ihren Geſang „vom Uebel erlöſt ſei“ und erging ſich fortwährend in ähnlichen Redewendungen. Jenny Lind, welche ſehr religiös geſinnt war und jene Worte beſonders unangenehm empfunden haben mochte, rückte unruhig auf ihrem Stuhle hin und her, und uns wollten die guten Biſſen gar nicht recht munden. Da begann vor dem Hauſe ein Summen, wie wenn Hunderte von Menſchen ſich dort ſammelten. Der Herr Hof-Capellmeiſter hatte den unglücklichen Gedanken, ganz verſtohlen die Fenſtervorhänge aufzuziehen, und als Jenny Lind nun zufällig zu den Fenſtern hinblickte und dieſelben von außen mit unzähligen neugierigen Ge-

ſichtern überſät fand, welche unſerer Mahlzeit zuſchauten, erhob ſie ſich plötzlich in voller Entrüſtung und verließ mit den Worten „das iſt doch zu arg“ das Zimmer. Begreiflicherweiſe war die Stimmung nunmehr eine ſehr gedrückte und ſank nach jedem vergeblichen Verſuche, die Künſtlerin zur Rückkehr zu bewegen, immer mehr. Nachdem ſämmtliche Mitglieder der kleinen Tafelrunde unverrichteter Sache aus dem Zimmer der Erzürnten zurückgekehrt waren, wurde ich gebeten, einen letzten Verſuch zu machen, was ich jedoch ablehnte. Aber es half mir nichts: zwei der Herren escortirten mich gewaltſam, wie einen Arreſtanten, bis an die Thür ihres Zimmers, pochten an und eilten davon. Als ich nach wenigen Minuten mit Jenny Lind am Arm ins Zimmer trat, begegnete ich lauter ebenſo erfreuten als erſtaunten Blicken. Und doch hatte ich keinen Zauber angewendet, ſondern mit ihr geſprochen, wie ſie es liebte, und zwar wie folgt: „Erlauben Sie, mein Fräulein, daß ich Ihnen noch eine gute Nacht wünſche. Nachdem es drüben jetzt recht unbehaglich geworden iſt, will ich nun auch mein Hotel aufſuchen. Aber verzeihen Sie, wenn ich meine, daß es doch nicht recht iſt, ſo im Groll von den Leuten zu ſcheiden, die Sie im Grunde doch gaſtlich und freundlich aufgenommen haben, nur um einer Ungeſchicklichkeit willen! Die Fenſter ſind jetzt wieder verhangen, und, wenn Sie wollten, könnten

wir noch ganz gemüthlich ein Stündchen bei einander ſitzen.“ Zum dritten Male erhielt ich ihre freundliche Antwort: „Sie haben ganz Recht!“ „Geben Sie mir Ihren Arm“, ſetzte ſie hinzu; und auf ſo einfache Weiſe war der Mißmuth dieſes eigenartigen Charakters beſiegt.

Am andern Morgen fuhr ich mit ihr nach Bremen zurück. In einer Soirée, die am Abend desſelben Tages ſtattfand, ſprach die ebenſo hochherzige als geniale Künſtlerin mir den Wunſch aus, ſich für mein häufiges Mitwirken in ihren Concerten revanchiren zu dürfen, indem ſie in einem von mir zu veranſtaltenden Concert ſinge. Nachdem ich geantwortet hatte, daß man dergleichen doch nicht ſo genau abzuwägen brauche, drängte ſie mich in eine Ecke des Salons und drohte mir, mich nicht eher frei zu laſſen, als bis ich ihr die Hand darauf gegeben habe, daß ich ihren Vorſchlag annehmen wolle. Schließlich war es ja keine ſo ſchwere Aufgabe, darauf die Hand zu geben. Ich kann es mir nicht verſagen, ihren hierauf bezüglichen Brief, den ich einige Zeit darauf aus Stockholm erhielt, hier mitzutheilen, und zwar mit allen den kleinen Schnitzern und Redewendungen, die dem Ausländer ſo gut ſtehen und ſo verzeihlich ſind. Er liegt, leider ſchon etwas chiffonirt, vor mir. Der Briefbogen muthet einen heute mit ſeinen gemalten Blumen und

ausgezackten Rändern recht altmodiſch an. Der Inhalt lautet:

„Geehrter Herr Reinecke!

Als ich es Ihnen verſprochen, komme ich jetzt bald nach Deutſchland wieder um in einem Concert von Ihnen mitzuwirken. Ich reiſe von hier am Donnerstag d. 27. d. M. und hoffe, daß Ihnen der 4. July ein paſſender Tag ſey, da ich wohl ſchwerlich ſpäter als am 6. am Rhein ſeyn möchte. Ob nun der Donnerstag für Bremen ein guter Tag iſt weiß ich zwar nicht, aber dies hoffe ich. Wenn Sie das Concert am Tage d. h. um 1 oder 2 Uhr machen wollen iſt mir auch recht. Ich bleibe wohl ein Tag in Lübeck, vielleicht möchten Sie die Güte haben mich bis den 1. July dort ein paar Zeilen ſchicken (Adreſſe dem Herrn Doctor Heyland). Wählen Sie zwiſchen folgenden Nummern: 1. Arie (der Gräfin) aus Figaro's Hochzeit. 2. Arie aus der Freiſchütz „Wie nahte mir der Schlummer". 3. Trio aus der Oper Vielka von Meyerbeer für zwei Flöten und eine Singſtimme. Das wäre nett wenn Sie zwei gute Flöten hätten, denn dies iſt ein hübſches Concertſtück. 4. eine Arie von Donizetti (aus der Liebestrank) oder ſonſt wenn Sie etwas wiſſen was man in Bremen gern mag. Für mich iſt es einerlei ob Sie das Concert mit oder ohne Orcheſter arrangiren wollen. Sie wünſchen vielleicht, daß ich dreimal ſinge. Haben Sie dann

die Güte und wählen Sie von dieſen oben genannten Muſikſtücken welche Sie am liebſten mögen. — Sehr freundlich wäre es, wenn Sie mir der Familje Fincke vielmals grüßen wollen. — Ich werde wahrſcheinlich mit eine bekannte Familje von Lübeck reiſen, wünſche aber in einem ruhigen Gaſthofe zu logiren. Seyn Sie ſo gütig mich den Namen eines ſolchen zu nennen. Ich wünſche Ihnen Glück zu und verbleibe Ihre mit freundlichen Geſinnungen ergebene

Stockholm, d. 13. Juni 1850.

Jenny Lind."

Das Concert fand am 4. Juli ſtatt. Im Soliſtenzimmer bemerkte ſie meine, ich ihre Aufregung, und ſie fragte mich: „Müſſen Sie denn auch immer gähnen, bevor Sie öffentlich auftreten, gerade ſo wie ich?" Ich mußte es zugeben. „Ja, ja", ſagte ſie, „entweder hat man einen Ruf zu verlieren, oder man möchte ſich einen erwerben. Es iſt doch im Grunde immer nur Ruhmſucht, die einen befangen und aufgeregt macht; das Kind weiß nichts davon, wenn es ſich öffentlich produciren muß." — Obgleich ich das Stadttheater gemiethet und ein Orcheſter engagirt hatte, ſo lieferte das Concert doch immer noch einen glänzenden Ertrag; denn das Haus war vollſtändig ausverkauft; ja, es mußten ſogar viele,

die aus Bremerhaven, Vegeſack u. ſ. w. herbeigeeilt waren, um die berühmte Sängerin zu hören, mit betrübter Miene wieder umkehren, weil ſie unbedachter Weiſe verſäumt hatten, ſich im Voraus Plätze zu ſichern.

Viele, viele Jahre waren vergangen; ich ſaß mit den Meinen in Beckenried am Vierwaldſtätter See unter dem bekannten großen Nußbaum und ſtudirte die Fremdenliſte. Da las ich „Hotel Axenſtein: Herr Otto Goldſchmidt und Frau aus London“, und kaum waren wir wieder im Hotel, da trat mein alter Freund und Landsmann Goldſchmidt, ſeit langen Jahren der Gatte Jenny Linds, der auch meinen Namen in der Fremdenliſte entdeckt hatte, auf mich zu, brachte mir Grüße von ſeiner Frau und eine Einladung, ſie mit den Meinigen auf Axenſtein zu beſuchen. Wir folgten mit Freuden der Einladung. Mir erweckte das Wiederſehn wehmüthige Empfindungen. Ich brauchte eine ganze Weile, um die anmuthigen und beſeelten, wenn auch nicht ſchönen Züge der jugendlichen Künſtlerin in dem Antlitz der gealterten Frau wieder zu finden. Und doch — als ich ſie ſpäter nach einem Spaziergange, den ich mit meinem alten Freunde unternommen hatte, neben meiner Frau ſitzend fand, einen Shawl über die Kniee gebreitet, die Hände im Schooß ineinander verſchlungen und freundlich meine Frau anblickend, da war es doch ganz die

Jenny Lind, wie Magnus ſie gemalt hat, und wie ſie in der National-Gallerie in Berlin prangt. Ein Jahr ſpäter war ſie nicht mehr unter den Lebenden, aber ich hatte ſie doch noch einmal geſehen und geſprochen, Jenny Lind, die größte Sängerin ihrer Zeit, vielleicht aller Zeiten.

Wilhelmine Schroeder-Devrient.

Unter den großen Künſtlern, mit denen zu verkehren mir vergönnt war, nimmt die unvergleichliche dramatiſche Sängerin Wilhelmine Schroeder-Devrient einen hervorragenden Platz ein. Wohl heißt es, „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“, aber bekanntlich ſind alle geflügelten Worte mit Vorſicht zu gebrauchen, und manchen Meiſter der Darſtellung, wie Eckhoff, Iffland, Talma, Garrick, Jenny Lind, Sofie Schroeder und last not least Wilhelmine Schroeder-Devrient wird die Nachwelt nie vergeſſen, denn ihre Namen ſind eben Markſteine in der Geſchichte der Schauſpielkunſt. So ſei denn der größten aller dramatiſchen Sängerinnen ein ſchlichter Kranz gewunden, einer Künſtlerin, die ſich den unvergänglichen Ruhm erworben hat, dem faſt ſchon vergeſſenen und verſchollenen Fidelio durch ihre vollendete Wiedergabe der Leonore die deutſche Opernbühne wieder erobert zu haben.

Es war im Jahre 1847, als die große Künſtlerin nach Kopenhagen kam, um einer Ein-

ladung zu einem längeren Gaſtſpiele im Königlichen Hoftheater nachzukommen. Bevor jedoch alle Welt die gefeierte Frau hören ſollte, wollte der König dieſen Genuß zunächſt ſich und dem engeren Kreiſe der Hofgeſellſchaft im voraus verſchaffen und ließ ſie deshalb zu einem Hofconcert einladen. Da ich damals däniſcher Hofpianiſt war, fiel mir die Aufgabe zu, das Programm mit ihr zu vereinbaren und mit ihr zu probiren. Und dieſem Umſtande verdanke ich das Glück, ihre perſönliche Bekanntſchaft gemacht zu haben. Obwohl damals ſchon zweiundvierzig Jahre alt, war ſie doch immer noch eine ſchöne Frau. Namentlich zeigte ihr Profil ſchöne und edle Linien, und ihre wunderbar ſchönen Bewegungen ließen es faſt ganz überſehen, daß ihre Figur ſchon etwas reichlich frauenhaft war. Eine ſpecifiſche Geſangs-Künſtlerin erſten Ranges war ſie nicht: ihre Coloratur war nicht immer durchaus einwandsfrei, auch gebot ſie nicht über das vom Sänger unnachſichtlich zu verlangende Zungen-„R“, aber ihre Stimme war noch von ungewöhnlichem Wohllaut, und ihre Vortragskunſt, ihre dramatiſche Kraft, ihr wunderbares Vermögen, in allen ihren Bewegungen wahrhaft claſſiſche Schönheit zu verkörpern, alles dies war von ſo zwingender Gewalt, daß man die geringen Mängel, die — vielleicht auch erſt in jenen vorgerückten Jahren — ihrem Gefange anhafteten, vollkommen vergaß. Sie

wußte ſogar aus einem kleinen Mangel Vortheil zu ziehen, denn mit der verpönten Ausſprache des „R“ hinten im Schlunde wußte ſie größere Wirkungen zu erzielen, als ich je von irgend einer anderen Geſangsgröße mit dem ſchulgerechten Zungen-„R“ habe erreichen hören. Nie vergeſſe ich die Wirkung, die ſie in Schuberts „Am Meere“ mit den Worten „mich hat das unglückſel'ge Weib vergiftet mit ſeinen Thränen“ hervorbrachte, und zwar gerade mit dieſem Conſonanten. Man war nach dieſen Worten wie erſtarrt. Lang zitterte die Wirkung in einem nach, und man wagte kaum zu athmen. Ebenſo unvergeßlich bleibt mir der Moment, wie ſie als Romeo am Sarge der Julia das Gift nahm. Die Art, wie ſie den Arm mit der Phiole ſinken ließ, und wie ihr ganzer Körper nun im Todesſchauer erbebte, war ſo ergreifend, daß mir war, als erlebte ich alles an mir ſelbſt. Im Hauſe war viele Secunden lang Todtenſtille. Dann aber brach ein elementarer Beifallsſturm los, wie man ihn ſelten vernimmt. Sie ſang in Kopenhagen eben den Romeo in Bellinis Montecchi und Capuleti und die Iphigenie in Glucks gleichnamiger Oper. Wahrhaft einzig war die claſſiſche Größe und Schönheit, mit der ſie dieſe griechiſche Prieſterin darſtellte. Ein Maler, der im Theater neben mir ſaß, brach einmal über das andere in die Worte aus: „Könnte man doch das alles auf der Leinwand

feſthalten! jede Stellung iſt ja ein vollendet ſchönes plaſtiſches Meiſterwerk". Bei den Vorbereitungen zu dem oben erwähnten Hofconcerte fragte die Künſtlerin mich, was ſie wohl am beſten zum Vortrag wähle, und ich fühlte mich verpflichtet ihr zu ſagen, daß der König Chriſtian eigentlich nur für die damals moderne italieniſche Opernmuſik ein lebhafteres Intereſſe habe. Da ſchüttelte ſie aber den Kopf und meinte: „Im Coſtüm und mit dem Bärtchen auf der Oberlippe kann ich wohl die Arie „Wenn Romeo den Sohn erſchlagen" mit Begeiſterung ſingen, aber im Concertkleid, nee — das geht nicht." Und ſie ſang lauter Schubertſche, Mendelsſohnſche und Schumannſche Lieder, die ich ſämmtlich begleiten mußte; das iſt mir noch heute eine koſtbare Erinnerung. Wenn ich aber zwiſchen ihren Geſangsvorträgen zu ſpielen hatte, mußte ſie ſogar an der Seite des Königs in der Reihe der Fürſtlichkeiten Platz nehmen; ſo zeichnete der König die Sängerin aus.

Am 25. October gab ſie ein eigenes Concert, und dazu wählte ſie mich zu ihrem Mitwirkenden, was mich mit gerechtem Stolze erfüllte. Sie ſang „Widmung" von Schumann, „Am Meere", „Ständchen", „Ungeduld" und „Erlkönig" von Schubert, ein Duett aus Roſſinis „Semiramis" (mit dem Kopenhagener Opernſänger Hanſen), ferner „Bächlein, laß dein Rauſchen ſein" von Curſch-

Wilhelmine Schroeder Devrient

mann, Volkslied von Mendelssohn, und „Liebst du nur Schönheit“ aus meinem soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen Liederhefte op. 5. Sämmtliche Gesangsvorträge begleitete ich und war außerdem vier Mal als Solist thätig. Deshalb hatte die Diva Mitleid mit mir, als das Publicum am Schlusse des Concertes den Erlkönig (welcher bekanntlich auch für den Clavierspieler eine sehr anstrengende Aufgabe ist) noch einmal zu hören begehrte. Leise fragte sie mich: „Wird's denn noch einmal gehen, Füchschen?“ So nannte sie mich mit Vorliebe. Ich vertraute darauf, daß sie wiederum durch ihren hinreißenden Gesang mich alle Ermüdung vergessen lassen würde, und setzte mich rasch entschlossen wieder an den Flügel. War doch mein Herz dankerfüllt dafür, daß sie, die weltberühmte Künstlerin, trotz meines bescheidenen Einspruches ein Lied von mir, dem fast noch ganz obscuren Kunstjünger, zu singen gewünscht hatte.

Eines Abends war ich mit ihr bei dem dänischen, vor Kurzem im 94. Lebensjahre verstorbenen Componisten J. P. E. Hartmann zum Thee geladen. Es war ein ganz kleiner Kreis versammelt, außer dem gefeierten Gaste nur Hartmann mit Frau und Tochter, der nachmaligen Gattin von Niels W. Gade, mein Freund Otto von Königslöw und ich. Es war behaglich in dem kleinen Gemache, die Theemaschine summte traulich, und vom

nahen Hafen hörte man das Waſſer plätſchern. Alles das mochte die liebenswürdige Frau gemüthlich ſtimmen, und ſo begann ſie denn aus ihrem Leben zu erzählen: wie ſie in ihrem ſechſten Lebensjahre in Hamburg zuerſt als kleine Tänzerin habe auftreten müſſen, wie ſie ihrem Tanzlehrer, der wie ein Mohr ausgeſehen habe, nach der Vorſtellung eine ſilberne Medaille habe überreichen müſſen, und wie ſie als fünfzehnjähriges Mädchen die Louiſe in „Kabale und Liebe“ auf dem Dresdener Hoftheater geſpielt habe. Über dieſes Auftreten erzählte ſie dann mehr. Sie habe zu Ludwig Tieck gehen müſſen, um ſich von ihm die Rolle der Louiſe vorleſen zu laſſen. Tieck habe ſie mit den wenig aufmunternden Worten empfangen: „Es thut mir ſehr leid, liebes Kind, daß Sie von den ſchlechten Stücken, die Schiller geſchrieben hat, gerade das Schlechteſte ausgewählt haben. Aber, da es nun einmal ſo iſt, will ich Ihnen die Rolle vorleſen.“ Und er habe geleſen. „Aber“, ſagte ſie, „ſo ſchön Tieck den Shakeſpeare las, ſo unerträglich ausdruckslos las er den von ihm ſo maßlos unterſchätzten Schiller. Die Worte der Louiſe zur Milford: „„Milady, nehmen Sie ihn hin, rennen Sie in ſeine Arme! Reißen Sie ihn zum Altar — nur vergeſſen Sie nicht, daß zwiſchen Ihren Brautkuß das Geſpenſt einer Selbſtmörderin ſtürzen wird““, ſprach er in dem

Tone, als wenn man etwa ſagt: „Guten Morgen, recht ſchönes Wetter heute“. „Ich aber hatte mir die Worte ſo gedacht“. Und nun ſprach ſie, die zweiundvierzigjährige Frau im ſchwarzen Atlaskleide, die Theetaſſe vor ſich, in der Umgebung einer etwas kleinbürgerlichen Häuslichkeit die Schillerſchen Worte ſo, daß wir alle wie verſteinert daſaßen und erſt durch ihr freundliches Lachen wieder in die frühere Alltagsſtimmung zurückgeführt wurden. Weiter erzählte ſie dann unter anderem dies: „Als ich nach langen Jahren wieder in Hamburg als Sängerin auftrat und als Fidelio großen Erfolg errungen hatte, kam, nachdem der Vorhang zum letzten Male gefallen war, ein vom hohen Alter gebeugter Greis auf mich zu, holte mit zitternder Hand ein zerknittertes Papier hervor und entnahm demſelben die kleine Medaille, die ich ihm als fünfjähriges Kind hatte überreichen müſſen.“ „Und der hieß Lindo“, rief ich, „ich hatte ihn ſchon erkannt, als Sie ihn zum erſten Male erwähnten. Ich habe als Kind bei ihm geturnt.“

Wie alle echten Künſtlernaturen war auch ſie im Beſitze eines reizenden Humors. Wenn ſie ſich einen Herrencylinder auf den Kopf ſetzte, ihn tief in den Nacken ſchob, und mit den Allüren eines jüdiſchen Bankiers den Teufelswalzer aus Robert dem Teufel von Meyerbeer oder deſſelben

Componiſten Lied: „Komm, ſchönes Fiſchermädchen, treibe den Kahn ans Land“, im jüdiſchen Jargon ſang, ſo war das ebenſo erſchütternd comiſch wie die oben erwähnten Momente erſchütternd tragiſch.

Zum Abſchied ſchrieb mir die liebenswürdige Künſtlerin die folgenden Worte ins Album:

„Die Muſik iſt das einzige Talent, was für ſich beſteht; alle anderen verlangen Zeugen.

Dem kleinen Reinecke-Fuchs zum (freundlichen) o wie ungeſchickt!!!, alſo: zum freundſchaftlichen Andenken an ſeine dankbare Kunſtgenoſſin Wilhelmine von Döring
gen. Schroeder-Devrient.

Kopenhagen, den 29. October 1847.“

Noch einmal begegnete ich der ſeltenen Frau. Es mag im Jahre 1849 geweſen ſein, als ich Robert Schumann bei ſeiner zeitweiligen Anweſenheit in Leipzig in dem zu jener Zeit von Künſtlern bevorzugten Hotel de Bavière aufſuchte. Als ich mich damals nach einiger Zeit wieder entfernen wollte, ſagte Schumann mit ſchlauem Lächeln: „Nun rathen Sie einmal, wer ſoeben nach Ihnen gefragt hat und wer hier im Zimmer nebenan wohnt? Wenn Sie's nicht errathen können, dann gehen Sie nur hinein, Sie werden ſich freuen.“ Neugierig gemacht, klopfte ich an die Nebenthüre, hörte ein ſilberhelles „Herein“, öffnete die Thüre, und mit dem Rufe „Füchschen“, den ich immer ſo gern von

ihr gehört hatte, eilte sie auf mich zu und — es ist wohl keine Indiscretion, es zu erzählen — umarmte mich und gab mir einen Willkommenkuß. Sie hatte viel zu erzählen und klagte, daß sie, seit wir uns nicht gesehen hatten, so viel Trübes erfahren hatte, und daß ihr nur in ihrem kleinen Hündchen ein ganz treuer Freund geblieben wäre. Ich mußte sie zum Scheine schlagen, und sie war glücklich wie ein Kind, als der kleine Hund auf mich losfuhr, um die Unbill zu rächen, die seiner geliebten Herrin angethan war. Es war das letzte Mal, daß ich sie sah.

Ferdinand Hiller.

Ein Talent, das jedem frommt,
Haſt Du in Beſitz genommeu;
Wer mit holden Tönen kommt,
Ueberall iſt der willkommeu.

Welch ein glänzendes Geleite!
Zieheſt an des Meiſters Seite;
Du erfreuſt Dich ſeiner Ehre,
Er erfreut ſich ſeiner Lehre.

Dieſe ſchönen Verſe ſchrieb Goethe dem fünfzehnjährigen Ferdinand Hiller ins Stammbuch. Der Meiſter, von dem der Dichter ſpricht, Hummel, hielt den Knaben für würdig, an Beethovens Sterbebett zu treten, Chopin dedicirte dem Jünglinge drei ſeiner ſchönſten Notturnos (op. 15), und dem Manne widmete Robert Schumann ſein herrliches Clavier-Concert in A-moll. Derjenige, dem ſolche Anerkennung von ſolchen Männern zu Theil wurde, der ſich überdies der Freundſchaft eines Mendelsſohn, Cherubini, Roſſini, Berlioz, Liſzt und Meyerbeer rühmen und erfreuen durfte, kann unmöglich ein gewöhnlicher

Menſch und unbedeutender Muſiker zu ſein. Und dennoch iſt nicht in Abrede zu ſtellen, daß Ferdinand Hiller ſchon jetzt, noch nicht 20 Jahre nach ſeinem Tode, ziemlich vergeſſen iſt,— er, der ſo viele Talente beſaß, daß man hätte glauben ſollen, der Beſitz eines einzigen derſelben würde genügen, ihm auf längere Zeit hinaus den Nachruhm zu ſichern. Hiller war ein begabter und ſehr fruchtbarer Componiſt, ein vortrefflicher, feiner Clavierſpieler und ungewöhnlich gewandter Improviſator auf ſeinem Inſtrumente, ein überaus geſchätzter Dirigent, ein geiſtreicher und witziger Schriftſteller, und außerdem ein glänzender Geſellſchafter, der aus den Stegreif reizende, geiſtſprühende Reden hielt und nicht nur die franzöſiſche, ſondern auch die italieniſche Sprache wie ſeine Mutterſprache beherrſchte. Er hat niemals im Trüben gefiſcht und hat ſich immer beſtrebt, andere zu fördern. Und doch! — Aber wie klein iſt überhaupt die Zahl derer, deren Name lange fortlebt! Dem ausübenden Muſiker — wie dem Mimen — iſt die Nachwelt ſelten dankbar. Freilich, einige wenige epochemachende Virtuoſen, wie Paganini, Liſzt, Spohr, Jenny Lind haben die Unſterblichkeit erlangt. Aber wer außer den Fachleuten weiß jetzt noch etwas von einſt gefeierten Spielern wie Steibelt, Iwan Müller, Briccialdi, Drouet (von dem Mendelsſohn ſogar geſagt hat, daß er das größte Virtuoſengenie ſei, das ihm je vorgekommen), von Lafont

oder Bärmann ꝛc.? Ja, ſelbſt von Virtuoſen neueren Datums, wie Leopoldine Blahetka, Bendel, Gottſchalk, Prume, Jaell, Max Bohrer u. a., weiß die große Menge kaum noch etwas. Aehnlich ergeht es den Dirigenten, die ſich nicht zugleich anderweitig bethätigen. Und wer jetzt etwa glauben ſollte, daß die in der Gegenwart hochberühmten Muſiker, welche ausſchließlich als Capellmeiſter fungiren, auch noch in ſpäteren Zeiten genannt werden, den fragen wir, ob er heute noch z. B. von Guhr, Habeneck, Girard, Pasdeloup reden hört? Und wenn man von Friedrich Schneider, Lachner, Spohr, Mendelsſohn oder Otto Nicolai ſpricht, ſo gedenkt man ihrer als Componiſten, nicht als hochbedeutender Dirigenten, die ſie doch auch waren. So kann der Nachruhm in den meiſten Fällen nur dem ſchaffenden Künſtler zu Theil werden. Da aber der Geſchmack und ſelbſt das Empfinden der Menſchen mit der eilenden Zeit ſich überraſchend ſchnell wandelt, ſo werden auch nur die ſchaffenden Künſtler, welche ihrer Zeit vorauseilten, ſolchen Nachruhms theilhaftig. Wer an ſich Gutes und Schönes geleiſtet und geſchaffen hat, ohne jedoch in erſter Reihe zu ſtehen oder geſtanden zu haben, der muß ſich in Demuth darüber klar ſein, daß er ſich ſchon glücklich preiſen darf, wenn er ſeinen Zeitgenoſſen hie und da durch ſeine Werke Freude bereitet hat, und daß es ſchon etwas beſagen will, wenn ſich auch nur einige

ſeiner Werke bis über ſeinen Tod hinaus retten, und wär's auch nur auf beſchränkte Zeit. Tröſten ſoll er ſich damit, daß — wie Hiller einmal ſo hübſch geſagt hat — das Componiren für ihn doch die größte Lebensfreude iſt und daneben den großen Vorzug hat, kein Geld zu koſten. Man ſollte aber dieſe beſcheidenen Künſtler, zu denen auch Hiller zu rechnen iſt, nicht, wie dies heutzutage ſogar viel bedeutenderen begegnet, mit Geringſchätzung behandeln oder gar mit Spott und Hohn übergießen. So iſt der Zweck dieſer wenigen Zeilen, zur gerechten Würdigung dieſes bedeutenden Mannes beizutragen, dem ich einige Jahre hindurch nahe geſtanden habe.

Als ich im Jahre 1843 zum erſten Male nach Leipzig kam, dirigirte Hiller die Gewandhaus-Concerte, und um in einem derſelben auftreten zu dürfen, mußte ich vor ihm eine Probe meines Könnens ablegen. Es geſchah, und wenige Tage darauf erhielt ich von ihm die Einladung, im Concerte am 16. November zu ſpielen. Nur eine Concertſaiſon hindurch hat Hiller in Leipzig dirigirt. Bald darauf ſiedelte er nach Dresden über, wo er intimen Verkehr mit Robert Schumann, Berthold Auerbach, Robert Reinick, Eduard Bendemann und anderen hervorragenden Künſtlern pflegte. Dort fand er auch Gelegenheit, ſeine Opern „Ein Traum in der Chriſtnacht“ und „Conradin“ zur

Aufführung zu bringen. Daß Hiller ſpäter als ſtädtiſcher Capellmeiſter nach Düſſeldorf und im Jahre 1850 in gleicher Stellung nach Cöln berufen wurde, iſt bekannt. Bis zu dieſer Zeit war ich nur ab und zu mit ihm in Berührung gekommen. Aber im Jahre 1851 traf ich ihn in Paris, und dort machte er mir den Vorſchlag, an der neubegründeten Rheiniſchen Muſikſchule, dem jetzigen Cölner Conſervatorium, als Lehrer des Clavierſpiels zu wirken. Es war die erſte, wenn auch beſcheidene, feſte Stellung, die mir angeboten wurde, ſeitdem ich meine Stellung als däniſcher Hof-Pianiſt in Folge der Schleswig-Holſteiniſchen Erhebung aufgegeben hatte. Dankend nahm ich das vertrauensvolle Anerbieten an und habe es auch niemals zu bereuen gehabt. Hiller war als Director der Muſikſchule ein überaus wohlwollender Vorgeſetzter, und im Uebrigen erwies er ſich als ein ungewöhnlich anregender und gänzlich neidloſer älterer College. Wenn ich abſehe von dem, was ich meinem Vater und einzigem Lehrer ſowie der feinſinnigen Anleitung Mendelsſohns verdanke, ſo iſt es Hiller, der mir durch ſeine ebenſo liebenswürdige wie einſichtige und gerechte Kritik am meiſten genützt hat; denn Robert Schumann war mehr freundlich anerkennend und aufmunternd als kritiſch. Hiller ſchlug dem damals in Cöln lebenden Pianiſten und Componiſten Eduard Franck und

mir vor, daß wir uns allwöchentlich einmal zusammenfinden, uns unſere ungedruckten Compoſitionen vorſpielen und gegenſeitig ehrlich beurtheilen ſollten, ein Vorſchlag, dem wir freudig zuſtimmten. In dieſen Zuſammenkünften erwies ſich Hiller einerſeits als der berufenſte und gleichzeitig liebenswürdigſte Kunſtrichter (der übrigens auch unſere Kritik ſtets dankbar aufnahm), anderſeits aber als ein ſehr fruchtbarer, vielleicht allzu ſchreibſeliger Componiſt. Als ich ihn zur erſten Zuſammenkunft abholte, fragte er mich, was ich mitbrächte? „Ein Clavier-Concert“ war die Antwort. „Gut“, ſagte Hiller, „da werde ich auch eins mitnehmen“, griff in die Schublade und holte das Manuſcript von dem ſpäter ſehr bekannt gewordenen Fis-moll-Concerte hervor. Acht Tage ſpäter hatte ich zweiſtimmige Lieder unter dem Arme, in Folge deſſen holte Hiller ebenfalls zweiſtimmige Lieder (die zweite Folge der vielgeſungenen volksthümlichen Lieder) hervor. Nach weiteren acht Tagen verrieth ich ihm, daß ich vierhändige Variationen über eine Sarabande von Bach mitgebracht habe, wieder öffnete ſich die an Manuſcripten unverſiegbare Schublade, und Hiller entnahm derſelben ebenfalls Variationen, diesmal freilich zweihändige. Von der ſpontanen Art, mit der Hiller gern freudigſte Anerkennung zollte, gab dieſer Abend Zeugniß; denn kaum hatte er meine Variationen mit

Fred Hiller

Digitized by Google

mir durchgespielt, als er auch schon den Wunsch aussprach, sie zu wiederholen. Und am andern Morgen trat er früh acht Uhr schon wieder in mein Stübchen mit den Worten: „Ich komme so früh, weil ich Ihnen durchaus noch einmal sagen mußte, wie sehr mir Ihre Variationen gefallen haben, und zugleich, um Sie zu bitten, an unserer Musikschule auch Contrapunkt und freie Composition zu lehren.“ Ein ander Mal offenbarte sich derselbe schöne Charakterzug, als er mir, sowie er meine zehn Canons für drei weibliche Stimmen op. 100 kennen gelernt hatte, gleich eine Karte von Cöln nach Leipzig sandte, welche die liebenswürdigsten Worte über dieses Werk enthielt.

Im Jahre 1852 verließ er Cöln, um als Dirigent an der Großen Oper in Paris zu wirken, und veräußerte deshalb in einer Auction sein gesammtes Mobiliar, überließ mir aber seinen imposanten großen Schreibtisch, „weil er gern wissen wolle, wo derselbe bleibe“. An diesem Tische, an dem sich noch Spuren von Flintenkugeln aus den Dresdner Barrikadenkämpfen im Jahre 1848 finden, schrieb Hiller eine große Anzahl seiner Compositionen, Berthold Auerbach seinen Roman „Auf der Höhe“, und es ist wohl eine eigenthümliche Schickung, daß auch diese Zeilen zum Andenken an seinen dereinstigen Besitzer an ihm geschrieben werden. Daß er in einem verborgenen Fache einen

kleinen Schatz enthielt, entdeckte ich erst nach Jahren: es war ein Blatt mit einem gedruckten Gedichte von Goethe, welches dieser eigenhändig unterzeichnet hatte. Nach einem Jahre kehrte Hiller, etwas enttäuscht, nach Cöln zurück, und nun erfreute ich mich wieder fast täglich seines anregenden und fördernden Umganges, bis ich selbst Cöln für immer verließ. Wir sahen uns seltener, aber er sorgte lange für schriftlichen Verkehr, bis endlich auch dieser in's Stocken gerieth.

Es sei mir nur noch vergönnt, einiges aus einem seiner letzten, wenn nicht gar seinem allerletzten Briefe an mich hier mitzutheilen, da es einestheils Zeugniß giebt von seinem Bedürfnisse, anderen Angenehmes zu erweisen, andererseits von der deprimirten Stimmung, die ihn in seinem letzten Lebensjahre in Folge schmerzhafter Leiden beherrschte:

„Lieber Reinecke!

Warum schreiben wir uns eigentlich gar nicht? Es läge doch so sehr nahe! Aufrichtig gesagt, ich glaube, es hat seinen Grund darin, daß wir uns gegenseitig mehr Angenehmes erzeigen möchten als die Verhältnisse es gestatten — und daß es uns unangenehm davon zu sprechen.

— — — — — — — — — —

Ich werde nun nicht viel Angenehmes mehr erzeigen können — das hat auch seine gute Seite.

Sie werden wiſſen wollen, wie es mir geht — darauf iſt ſchwer antworten — ich eſſe, ſchlafe, componire — aber daneben bin ich durch Miſèren ſo geplagt, daß ich im Grund wenig Freude am Leben habe. Das Zimmer habe ich jetzt ſchon ſeit zwei Monaten ungefähr nicht verlaſſen.

— — — — — — — — — —

Hoffentlich geht bei Ihnen alles wieder nach Wunſch — mit den beſten Grüßen von Haus zu Haus Ihr altergebener

13./6. 84. Ferd. Hiller."

Und doch hatte er mir ſo oft Angenehmes erwieſen und mich ſowohl als Componiſten wie als Spieler nicht allein in den Gürzenich-Concerten, ſondern auch auf den Rheiniſchen Muſikfeſten, die er dirigirte, ſo manches Mal berückſichtigt!

Hillers größere Schöpfungen werden wohl bald gänzlich ad acta gelegt ſein, obgleich z. B. ſeine Oratorien „Die Zerſtörung Jeruſalems" und „Saul" ſo viel Schönes enthalten, daß ſie wohl verdienen, dann und wann aufgeführt zu werden. Aber manche ſeiner anſpruchsloſeren Compoſitionen dürften noch längere Zeit viele Hörer erfreuen, wie man denn auch im Hauſe wie in Concerten noch oft ſein tief empfundenes „Gebet", das friſche „Im Maien", ſeine reizenden und in ihrer Art einzigen Lieder für Sopran und Männerchor, ſeine „Loreley", das Clavier-Concert in Fis-moll,

die Clavierſtücke „Zur Guitarre“ und „Marcia giocosa“, die graciöſe und humorvolle vierhändige „Operette ohne Text“ und manches andere zum Vortrag bringt. Ich halte ſein Andenken in Ehren, möchten es auch andere mit mir thun.

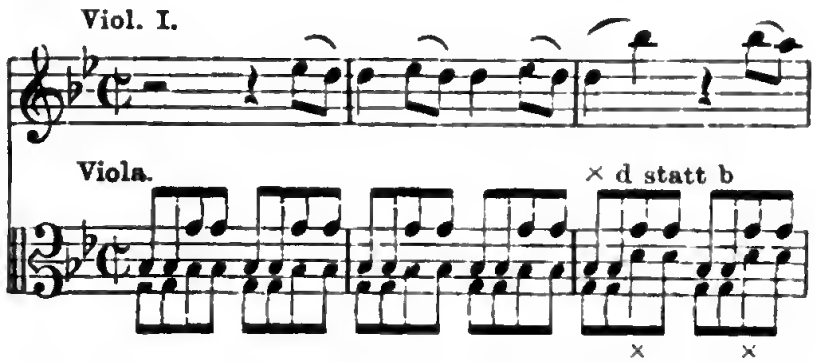
Johannes Brahms.

Als ich im März des Jahres 1896 in Wien die Freude hatte, mit Brahms täglich verkehren zu können, war er noch der kraftstrotzende Mann mit dem sonoren Organ, den blitzenden Augen, mit der untersetzten behäbigen Gestalt und dem straffen Gange, wie man ihn seit Jahren kannte. An allem nahm er regsten Antheil, mochte es *seine* Kunst oder die anderen Künste, die Litteratur oder die Wissenschaft angehen. Im „Rothen Igel" vertilgte er imposante Portionen mit beneidenswerthem Appetite und trank bei unserem gemeinschaftlichen Freunde Ignaz Brüll mit Behagen feurige Weine, die man ihm gern credenzte, da er sie wohl zu schätzen wußte; er verschmähte, als er mich im Hotel aufsuchte, den lift, den jeder andere sonst gern benutzt. Nur in *einer* Beziehung war er ein anderer geworden: seine kaustische Art im Umgange mit anderen hatte sich fast ganz verloren, und er war im Verkehr liebenswürdiger

geworden. Bei meinem erſten Beſuche, den ich ihm machte, befremdete mich allerdings der Empfang, der mir von der wachhabenden Haushälterin zu Theil wurde; denn als ich ſie aufforderte, meine Karte hineinzutragen und anzufragen, ob ich den Doctor Brahms ſprechen könne, gab ſie mir kurzweg den Beſcheid: „Geh'n Sie nur ſo hinein! Der Doctor ſagt, er werde ſonſt bloß zweimal geſtört.“ Ich trat alſo nach dem kräftigen „Herein“ in das einfache Gemach, in dem herzlich wenig von dem zu ſehen war, was zum wohnlichen Behagen beiträgt. Aber mit Stolz zeigte er mir die ſchöne Ausſicht von ſeinen Fenſtern auf die ſtattliche Karlskirche. Dann bot er mir mit freundlichem Schmunzeln eine beſonders feine Cigarre an und zeigte mir eifrig ſeine wunderbaren Schätze an Autographen, eine große Menge Schubertſcher Lieder (darunter manche der allerberühmteſten), viele Beethovenſche Skizzenblätter, Briefe von Hölderlin, ſechs Streich-Quartette von Haydn, die G moll-Symphonie von Mozart in Partitur und vieles, vieles andere. Die Mozartſche Symphonie gab ihm Anlaß, mir eine beſonders intereſſante Correctur zu zeigen, die der Meiſter gleich in den erſten Takten vorgenommen hatte. „Schaun Sie her“, ſagte er, „die verdoppelte Terz hat der Mozart nicht vertragen können, und ſo hat er aus dem b in der Bratſche

J. Brahms.

ein d gemacht. Ja, muß der ein herrliches Ohr und eine feine Empfindung gehabt haben!“ Die Correctur, die Brahms zu dieſen Worten veranlaßte, iſt die nachſtehende im dritten Takte.



Nachdem ich mich an dieſen Schätzen ſatt geſehen hatte, verabſchiedete ich mich von ihm: „Auf Wiederſehn im nächſten Jahre“, meinte er, und fügte ſo freundliche Worte hinzu, daß ich Anſtand nehme, ſie zu wiederholen. Aber — das Wiederſehen ſollte ein ſehr trübes ſein! Ich ſah ihn zuerſt wieder, als er mich — im März des nächſten Jahres — in Wien im Hotel aufſuchte; denn ich hatte ihn bei meinem erſten Beſuche verfehlt, obgleich ich frühzeitig zu ihm gegangen war. Man hatte mich zwar darauf vorbereitet, daß ſein Anblick mich erſchüttern werde, aber ſo hatte ich mir doch die Veränderung, die mit ihm vorgegangen ſein ſollte, nicht vorgeſtellt. Die Augenſterne waren wie erloſchen, und das Weiße des Augapfels faſt braun, das Geſicht hatte eine gelbbraune Farbe, die Backenknochen

traten aus den abgemagerten, hohlen Wangen ſtark hervor, die eine Geſichtshälfte erſchien wie etwas gelähmt, die Haltung war gebückt und müde, der Gang ſchleppend, und die Kleider ſchlotterten um den zum Skelett abgemagerten Körper — ein Bild des Jammers! Am 13. März ſah ich ihn zum letzten Male in ſeiner Wohnung; er bot mir, wie gewöhnlich, eine Cigarre an, die ich diesmal gern zum Andenken mitgenommen hätte, aber er nöthigte mich, ſie anzubrennen. Beim Abſchiede ſagte er dieſes Mal nicht „auf Wiederſehen im nächſten Jahre!“

Um nicht mit dieſem trüben Bilde zu ſchließen, will ich kurz von meiner erſten Begegnung mit Brahms erzählen. Es war in Cöln gegen Ende des Sommers 1853, als ein junger, hübſcher Mann mit langem, blonden Haare und faſt mädchenhaftem Geſicht in mein Zimmer trat, mir einen Brief von dem Univerſitäts-Muſikdirector Arnold Wehner, einen Gruß von meinem Freunde Waſielewski aus Bonn überbrachte und ſich als Johannes Brahms vorſtellte. Man hatte damals noch nichts von ihm gehört. Er fragte mich, nachdem wir längere Zeit geplaudert hatten, ob ich etwas von ihm hören wollte, und ſpielte mir dann auf meine Bitte ſein ſpäter als op. 4 erſchienenes Scherzo in Es moll vor, und zwar ſo künſtleriſch vollendet, daß ich über das Spiel

Joh. Brahms.

ebenſo freudig erſtaunt war wie über die Compoſition des damals zwanzigjährigen Künſtlers. Ich führte ihn dann zu Ferdinand Hiller und geleitete ihn endlich auf den Bahnhof in Deutz, weil er beabſichtigte, Schumann in Düſſeldorf zu beſuchen. Zum Abſchied gab er mir ſeine Photographie; ich habe ſie nun 47 Jahre lang getreulich aufgehoben, und wahrſcheinlich werden nicht mehr viele Exemplare dieſer Aufnahme exiſtiren. Freilich kann man ſich aus ihr nur ſchwer den Kopf conſtruiren, der uns durch die zahlloſen Bildniſſe, die ihn in ſeinen ſpäteren Mannesjahren darſtellen, vertraut geworden iſt. Einige Wochen nach jenem Tage, an dem der junge Brahms die Fahrt zu Robert Schumann angetreten hatte, las man deſſen berühmt gewordenen Artikel „Neue Bahnen“.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Für den, welcher die Zeit erlebt hat, in welcher Felix Mendelsſohns Ruhm im hellſten Glanze ſtrahlte und nahezu ein unangetaſteter war, iſt es eine eigene Empfindung, heute — wenig mehr als fünfzig Jahre nach ſeinem Tode — Zeuge davon zu ſein, wie nicht allein mancher wohlbeſtallte Muſiker, ſondern ſogar mancher angehende Jünger der Tonkunſt achſelzuckend über ihn lächelt, und wie gar viele Kritiker ihm nur noch widerſtrebend einige Gerechtigkeit widerfahren laſſen, während ſie mit Behagen ſeine Schwächen bloßlegen. Iſt Mendelsſohn früher überſchätzt worden? Nimmt man an, dies wäre der Fall — ich geſtehe es übrigens nicht zu —, ſo muß man doch wenigſtens einräumen, daß er heutzutage von gar vielen in weit höherem Grade unterſchätzt wird, als man ihn bei ſeinen Lebzeiten hier und da überſchätzt haben mag. Er hat Bachs Matthäus-Paſſion aus mehr als hundertjährigem Schlummer erweckt, er hat der Welt eine Sommernachtstraum-Muſik, einen Elias, ein Violin-Concert, das ſchon über ein

halbes Jahrhundert neben dem Beethovenſchen ſeinen Rang behauptet, manche zu Volksliedern gewordene Weiſen, die „Hebriden“, das Octett und gar manches andere Herrliche geſchenkt. Ein ſolcher Meiſter dürfte wohl das Anrecht haben, ſtets wenigſtens mit Achtung genannt und beurtheilt zu werden, während leider zu conſtatiren iſt, daß dies häufig, ſehr häufig nicht der Fall iſt. Nomina sunt odiosa. — Mag auch in unſerer raſchlebigen Zeit manches der überaus zahlreichen Mendelsſohnſchen Werke dem heutigen Gefühlsleben ſchon entrückt ſein, mag beſonders der italieniſche Verismus und manche andere Richtung dafür geſorgt haben, daß ein großer Theil des heutigen Publicums nur noch durch gewaltſame Mittel und Anhäufung aller denkbaren Inſtrumental-Effecte gepackt und ergriffen werden kann, ſo iſt doch des Trefflichen, welches jede geſunde Natur erquicken muß, bei Mendelsſohn gar viel zu finden, und man wird gut thun, noch auf lange Jahre hinaus ſeine beſten Werke treu zu pflegen. Jedenfalls ſind ſie insgeſammt geſunden Inhalts und vollendet in der Form, ſo daß ihre Pflege niemals ſchädlich wirken kann. Ich glaube nicht, daß meine ſchwache Feder im Stande ſein wird, die augenblickliche Strömung in ein anderes Bett zu leiten und die zahlreichen Gegner dieſes Mannes eines Beſſeren zu überzeugen, aber viel-

leicht vermag ſie, die Gleichgiltigen, welche in gutem Glauben hinnehmen, daß Mendelsſohn einfach ad acta gelegt werden könne, zu lebhafterer Beſchäftigung mit ſeinen Werken anzuregen. Hans von Bülow, welcher bei geeigneter Gelegenheit ſo gern als Autorität herangezogen wird, ſagte mir einſt während einer längeren Unterredung: „Falls Sie mich einmal brauchen können, wenn es gilt, ein Concert zur Errichtung eines Mendelsſohn-Denkmals zu geben, ſo rufen Sie mich, dann komme ich gern. Wenn man älter wird, muß man wieder gut zu machen ſuchen, was man in der Jugend geſündigt hat, und an dem Manne habe ich viel wieder gut zu machen.“ Vielleicht, daß der oder jener eine ebenſo vornehme Natur hat wie Bülow, die ihm dann geſtattet, ſein bisheriges Verhalten und ſeine bisherige Meinung Mendelsſohn gegenüber in ähnlicher Weiſe zu ändern.

Jacob Ludwig Felix Mendelsſohn Bartholdy, wie ſein voller Name lautet, wurde am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren als der Sohn des Berliner Bankiers Abraham Mendelsſohn und als Enkel des großen Philoſophen Moſes Mendelsſohn. Der Vater ließ ſeine Kinder der reformirten Kirche zuführen und ſchrieb ſeiner Tochter Fanny nach ihrer Einſegnung in einem längeren Briefe, der von ſeinem trefflichen Charakter wie von ſeinem ungewöhnlichen Geiſte

gleich beredtes Zeugniß ablegt, unter anderem folgendes: „Wir haben Euch, Dich und Deine Geſchwiſter, im Chriſtenthum erzogen, weil es die Glaubensform der meiſten geſitteten Menſchen iſt und nichts enthält, was Euch vom Guten ableitet, vielmehr manches, was Euch zur Liebe, zum Gehorſam, zur Duldung und zur Reſignation hinweiſt, ſei es auch nur das Beiſpiel des Urhebers, von ſo Wenigen erkannt und noch Weniger befolgt.“ Von ſeiner Beſcheidenheit zeugt ſein Ausſpruch: „Früher war ich der Sohn meines Vaters, jetzt bin ich der Vater meines Sohnes.“ — Als Felix drei Jahre alt war, ſiedelten die Eltern wieder nach Berlin über, wo er ſich während ſeiner Knaben- und Jünglingsjahre faſt ununterbrochen aufgehalten hat. Seine um drei Jahre ältere Schweſter Fanny zeigte ſchon in ſehr jungen Jahren ein ungewöhnliches Talent für Muſik, und dies veranlaßte die Mutter (Lilla oder Lea, geb. Salomon), ihr ſelbſt den erſten Unterricht zu ertheilen, welchem der kleine Bruder ſtets mit auffallendem Intereſſe beiwohnte; in Folge deſſen begann die Mutter auch mit ihrem Felix den Unterricht, und nun entſtand zwiſchen dem Geſchwiſterpaare ein lebhafter Wettſtreit. Dieſes Verhältniß erinnert lebhaft an das Miteinanderleben und -ſtreben des kleinen Mozart und ſeiner allerdings vier Jahre älteren Schweſter, „des Nannerl“.

Nicht lange hielt die Mutter ſich für befähigt, den Knaben zu fördern, und ſo wurde der Clavier-Unterricht dem damals hochgeſchätzten Ludwig Berger, die Lehre im Theoretiſchen dem alten Zelter anvertraut, während der Königliche Capellmuſiker Hennings als Geigenlehrer herangezogen wurde. Der Vater des Dichters Paul Heyſe, der nachmalige berühmte Philologe, war in dem Mendelsſohnſchen Hauſe Hauslehrer. Somit war nicht einſeitig nur für eine gründliche muſikaliſche, ſondern auch für eine umfaſſende wiſſenſchaftliche Bildung des Knaben geſorgt, ja ſogar ein Lehrer im Zeichnen und Malen wurde den Kindern in der Perſon des „drolligen, kleinen Profeſſors Röſel" beſtellt. So kam es, daß Mendelsſohn ſich ſpäter mit Luſt und Geſchick auch in dieſer Kunſt verſucht hat.*) Außerdem war das elterliche Haus ſtets ein Sammelplatz von bedeutenden Männern, Künſtlern und Gelehrten. Ich nenne nur Carl Maria von Weber, Spohr, Moſcheles, Liſzt, Paganini, Hiller, Peter Cornelius (den Maler), Horace Vernet, Kaulbach, Verboekhoven, Thorwaldſen, Rauch, de la Motte Fouqué, Brentano, Heine,

*) Im Beſitze des Autors befindet ſich eine niedliche, während einer Concert-Conferenz in Leipzig entworfene Skizze, die entſchieden mehr bedeutet als eine gewöhnliche Dilettantenleiſtung.

A. u. W. von Humboldt, Ranke, Jacob Grimm und die Künstlerinnen Milder, Novello, Grisi, Pasta, Ungher-Sabatier, Schröder-Devrient, Rachel. Und so hat der glückliche Felix in einer selten günstigen Atmosphäre seine Jugend verlebt. — Mit neun Jahren spielte der Knabe zum ersten Male in einem öffentlichen Concerte, und zwar ein Trio von dem nunmehr gänzlich verschollenen Wölfl. Ein Jahr später trat er als Altist in die Berliner Sing-Akademie ein, woselbst unter Zelters Leitung fast ausschließlich ernste, ältere Kirchenmusik gepflegt wurde. Ein weiteres Bildungsmittel für das junge Talent waren die allsonntäglichen musikalischen Aufführungen im Elternhause, bei welchen sogar ein kleines Orchester thätig war. Dadurch wurde dem jugendlichen Componisten Gelegenheit geboten, seine eigenen Orchester-Compositionen zu Gehör zu bringen und sich über die Wirkung derselben klar zu werden. Von seinen allerersten Werken ist unseres Wissens nie etwas veröffentlicht worden, dagegen hat man eine im Jahre 1821 geschriebene Clavier-Sonate in G moll nach seinem Tode als op. 105 (!) edirt, gewiß nicht im Sinne des Componisten, welcher hinsichtlich der Veröffentlichung seiner Werke sehr wählerisch war und selbst seine A dur-Symphonie (die sogenannte italienische) der Welt ursprünglich vorenthalten hat. Immerhin kann

man aus dieser Sonate die Frühreife des Zwölfjährigen erkennen, denn das ziemlich breit angelegte Werk ist mit sicherer Hand entworfen, durchweg klar, hübsch gearbeitet und wohlklingend; aus dem Claviersatz aber kann man erkennen, mit welcher Gewandtheit er schon damals dies Instrument behandelt haben muß. Im Jahre 1820 führte sein Meister Zelter ihn nach Weimar zu Goethe. Felix mußte sich vor dem Dichterfürsten in freien Phantasien ergehen, eine Bachsche Fuge, die Ouverture zu Figaro spielen und endlich, da Goethe ihm so recht auf den Zahn fühlen wollte, Autographen von Mozart und Beethoven dechiffriren, die jener selbst herbeigeholt hatte. Goethe war über diese Leistungen in höchstem Grade erstaunt und gewann den aufgeweckten, genialen Knaben ungemein lieb. Zwei Jahre später finden wir Felix abermals als Gast in Goethes Hause, und dieser schrieb an Zelter: „Felix producirte sein neuestes Quartett zum Erstaunen von jedermann.“ Es war dies das später als op. 3 erschienene, Goethe gewidmete Clavier-Quartett in H moll, welches in der That als das Werk eines 14—15jährigen Knaben zu bewundern ist, denn es zeugt nicht allein von einer merkwürdigen Formbeherrschung und Kenntniß der Instrumente, sondern auch der Gedankeninhalt ist keineswegs oberflächlich, sondern zum Theil leidenschaftlich erregt, zum Theil sanft schwärmerisch,

und das Scherzo weist schon auf den späteren Meister hin, der so wunderbare, noch nicht dagewesene Klänge für die Zeichnung des Elfenvölkchens gefunden hat. Aus diesen Tagen stammt der Goethesche Vers, welchen der greise Dichter dem Knaben in's Stammbuch schrieb, nachdem Adele Schopenhauer ein geflügeltes Steckenpferd, auf dem ein kleiner geflügelter Genius reitet, dazu geliefert hatte:

Wenn über die ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten —
Nur zu! Auf weiter Töne Flur
Wirst Manchem Lust bereiten,
Wie Du's gethan mit Lieb' und Glück,
Wir wünschen Dich allesammt zurück.

Was die letzten Zeilen sagen, sprach Goethe in noch weit herzlicherer Weise aus mit folgenden, an die Mutter gerichteten Worten: „Er ist ein himmlischer, kostbarer Knabe! Schicken Sie ihn mir recht bald wieder, daß ich mich an ihm erquicke."

Zu jener Zeit trat Felix auch zwei großen Musikern näher, welche Beide bedeutenderen Einfluß auf ihn gewannen. Als Carl Maria von Weber im Jahre 1821 nach Berlin gekommen war, um dort seinen Freischütz aufzuführen, ging er nach einer absolvirten Orchesterprobe mit seinem Schüler Benedict unter den Linden spazieren, da sprang plötzlich ein reizender zwölfjähriger Knabe mit glänzenden Augen und wallen-

dem Lockenhaar auf ihn zu. Weber reichte ihm freundlich die Hand und sagte, zu Benedict gewandt: „Schau, das ist Felix Mendelssohn“. Man ersieht hieraus, daß der Knabe schon damals gewissermaßen eine musikalische Persönlichkeit war. Während seines Berliner Aufenthaltes war Weber stets ein hochwillkommener Gast im Mendelssohnschen Hause und hat unleugbar auf die künstlerische Entwickelung Mendelssohns nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt. Der andere Tonmeister, dem Felix näher trat, war Ignaz Moscheles, welcher in Berlin als Clavier-Virtuose und Componist große Triumphe feierte und auf des Vaters Wunsch dem Sohne — wenn auch mit einigem Zögern und einer gewissen Beklommenheit — Clavier-Unterricht ertheilte. Er mochte wohl empfinden, daß das Verhältniß des Lehrers zum Schüler sich bald in das von freundschaftlich mit einander verkehrenden Collegen umwandeln würde; und so geschah es: zwischen beiden bildete sich bald ein auf gegenseitige Achtung und Zuneigung basirtes Freundschaftsverhältniß heraus, welches bis zu Mendelssohns frühem Tode immer ein gleiches geblieben ist. Inzwischen hatte Mendelssohn immer fleißig geschaffen, eine Menge von Werken: Clavier-Sonaten, Clavier-Quartette, eine Sonate für Clavier und Violine, Cantaten, Clavierstücke und Lieder waren entstanden, und im Jahre 1824 konnte

ſchon die vierte Oper des fünfzehnjährigen Componiſten an ſeinem Geburtstage im Elternhauſe aufgeführt werden. Am 8. Februar ſchreibt Zelter darüber an Goethe wie folgt: „Geſtern Abend iſt Felixens vierte Oper vollſtändig nebſt Dialog unter uns aufgeführt worden. Es ſind drei Akte, die nebſt zwei Balletten etwa drittehalb Stunden füllen. Das Werk hat ſeinen hübſchen Beifall gefunden. Von meiner ſchwachen Seite kann ich meiner Bewunderung kaum Herr werden, wie der Knabe, der ſoeben fünfzehn Jahre alt geworden iſt, mit ſo großen Schritten fortgeht. Neues, Schönes, Eigenes, Ganzeigenes iſt überall zu finden. Geiſt, Fluß, Ruhe, Wohlklang, Ganzheit, Dramatiſches. Das Maſſenhafte, wie von erfahrenen Händen. Orcheſter intereſſant; nicht erdrückend, ermüdend, nicht bloß begleitend.“ Möchten wir auch heute bei Beurtheilung dieſes Werkes ſchwerlich alle jene Zelterſchen Epitheta anwenden, ſo iſt es doch eigenthümlich, wie zutreffend ſie den ſpäteren Meiſterwerken gegenüber ſein würden. — Trotz aller bereits gegebenen eclatanten Talentproben hielt der Vater es dennoch für nöthig, das Zeugniß einer unanfechtbaren muſikaliſchen Autorität einzuholen, bevor er ſeine Einwilligung dazu gab, daß Felix die Laufbahn des Muſikers wandele. Hatte doch der Onkel Bartholdy ſeinem Schwager geſchrieben: „Ich bin nicht ganz einverſtanden, daß Du Felix

keine poſitive Beſtimmung giebſt. — — Ein Muſicus von Profeſſion will mir nicht in den Kopf. Das iſt keine Carrière, kein Leben, kein Ziel. — — Laß den Buben ordentlich ſtudiren" u. ſ. w. Der Vater aber ließ ſich nicht beirren, ſondern reiſte mit ſeinem Sohne nach Paris zu Cherubini, den er erkoren hatte, das entſcheidende Wort zu ſprechen. Cherubinis Urtheil fiel, wie nicht anders zu erwarten war, glänzend zu Gunſten des jungen Tondichters aus, und Cherubini erbot ſich ſogar, ſeine fernere muſikaliſche Erziehung zu übernehmen, ein Anerbieten, das der Vater jedoch dankend ausſchlug, wahrſcheinlich, weil er die Pariſer Atmoſphäre für die Entwickelung eines ſo jungen, impulſiven Menſchen, wie ſein Felix war, nicht für zuträglich halten mochte. Vom Juli 1824 bis zum Auguſt 1825 arbeitete der Jüngling an ſeiner Oper „die Hochzeit des Camacho", deren Stoff dem Don Quixote des Cervantes entnommen iſt. Sie kam am 29. April 1827 im Schauſpielhauſe zu Berlin zur Aufführung und fand anſcheinend Beifall, ward aber dennoch nicht wiederholt. Da Mendelsſohn ſpäter keine Oper mehr componirte — abgeſehen von dem niedlichen Liederſpiele „Die Heimkehr aus der Fremde", das er lediglich zur Feier der ſilbernen Hochzeit ſeiner Eltern geſchrieben hatte —, ſo iſt dies die einzige öffentliche Aufführung einer eigenen Oper ge-

blieben, die Mendelsſohn je erlebt hat; denn bekanntlich raffte ihn der Tod dahin, bevor er die „Loreley“ hatte vollenden können. „Die Hochzeit des Camacho“ enthält eine flotte, etwas franzöſiſch angehauchte Ouvertüre und manche anmuthende Nummern, hat aber im Ganzen wohl ihr Schickſal verdient, ein Schickſal, das den jungen Opern-Componiſten anfangs allerdings betrübte und niederdrückte, andererſeits aber ſeine energiſche Natur nur zu fernerem Streben aufrüttelte. Hatte er doch überdies in der zwiſchen Entſtehung und Aufführung der Oper liegenden Zeit ſchon zwei Werke wieder vollendet, welche jene weit in den Schatten ſtellten. Im Jahre 1825, als Sechzehnjähriger, hatte er ſein Octett für Streichinſtrumente, im Jahre 1826 ſeine Ouvertüre zu Shakeſpeares Sommernachtstraum geſchrieben, und jeder Unparteiiſche wird eingeſtehen, daß beide Werke nicht bloß relativ als die eines kaum dem Knabenalter entwachſenen Jünglings, ſondern poſitiv als künſtleriſche Thaten von hoher Bedeutung anzuerkennen ſind. Das Octett iſt von ſymphoniſcher Wucht und Breite, von bewundernswerther Klarheit in dem nicht ſelten complicirten Stimmgewebe, eigenthümlich und doch ungeſucht ſowohl in der melodiſchen Erfindung wie in der Harmoniſirung. Die Schweſter, die ſpätere Frau Fanny Henſel, verräth uns, daß die Worte aus Goethes Fauſt:

Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen ſich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und alles iſt zerſtoben.

ihn zur Compoſition des Scherzos anregten. „Mir allein ſagte er, was ihm vorgeſchwebt", ſchreibt ſie. Und ſollte es nicht oft weiſe ſein, wenn der Componiſt verſchweigt, was ihm vorgeſchwebt? Wird nicht mancher im Genuß eines Muſikſtückes geſtört werden können, wenn er etwa den „Wind im Rohr" nicht heraus zu hören vermag und ſich dadurch enttäuſcht fühlt? In Bezug darauf gehen allerdings die Anſichten weit auseinander, und es iſt hier wohl nicht der Ort, darüber zu discutiren. — Ueber die Sommernachtstraum-Ouvertüre ſind längſt die Acten geſchloſſen, ſie iſt allgemein als ein ebenſo originelles wie vollendetes Kunſtwerk anerkannt, und ſo können wir getroſt darauf verzichten, ſie eingehend zu würdigen. Selbſt Mendelsſohns Gegner erkennen willig und freudig die hohe Bedeutung dieſes originellen Tongebildes an, welches in der geſammten Muſik-Litteratur als Unicum daſteht, aber ſie betonen gerne, daß er ſich ſpäter nie wieder zu gleicher Höhe aufgeſchwungen habe. Obgleich nun, unſerer Anſicht nach, manches andere Werk Mendelsſohns an ſich wohl auf gleicher Höhe ſteht — nur kann man Kirchenmuſik wie etwa ſein „Mitten

wir im Leben", ein Violin-Concert, ein Lied, und anderes gar nicht mit einer Ouvertüre vergleichen — ſo ſoll doch zugegeben werden, daß Bach größere Kirchencompoſitionen, Beethoven gewaltigere Symphonien als Mendelsſohn geſchrieben hat, während allerdings die Sommernachtstraum-Ouvertüre in ihrer Art ohne Rivalin geblieben iſt; aber kann man denjenigen, der ſchon mit 17 Jahren ein unſterbliches und unantaſtbares Meiſterwerk ſchrieb, aus dem Grunde geringer achten, weil es ihm nicht vergönnt war, ſpäter noch ein Werk zu ſchreiben, das (wie jenes) in ſeiner Art ganz ohne Rivalen daſteht? —

Im Jahre 1829 unternahm Mendelsſohn die erſte Reiſe nach England. Was er bis dahin geſchaffen hatte, war wohl genügend, um ihn in London als Componiſten glänzend einzuführen; denn außer den ſchon erwähnten Werken brachte er noch zwei Symphonien (in C moll und D dur), eine Ouvertüre in C dur und — last not least — die Ouvertüre „Meeresſtille und glückliche Fahrt" mit, jenes hochpoetiſche Tonſtück in Ouvertüren-Form von blühender Erfindung, welches die Goetheſchen Verſe ſo treffend muſikaliſch illuſtrirt und ſeine Eindrucksfähigkeit bis heute bewahrt hat. Ueber die etwas realiſtiſche Art, wie der Componiſt die glückliche Fahrt zum Ende führt, läßt ſich vielleicht ſtreiten; ich muß wenigſtens bekennen, daß ſie mir nicht

Felix Mendelssohn Bartholdy

vollkommen ſympathiſch iſt. In einem Concerte in Argyll Rooms, Ende Mai 1829, erſchien Mendelsſohn zum erſten Male vor dem Londoner Publicum als Componiſt, Clavier-Virtuoſe und Dirigent. Er dirigirte ſeine C moll-Symphonie, von der die beiden Mittelſätze zur Wiederholung verlangt wurden, und ſpielte das Concertſtück von Weber. So ſtark der Applaus auch war, ſo wurde er dennoch weit übertroffen durch den Beifall, welchen er in einem Concerte am 24. Juni durch den Vortrag des Beethovenſchen Es dur-Concertes, und die Vorführung ſeiner Ouvertüre zum Sommernachtstraum errang. Dieſer Erfolg blieb ihm bei all ſeinem ferneren Auftreten treu, und nach allen dieſen wohl erfreulichen aber auch anſtrengenden Concerten ſuchte er Erholung in einer Reiſe nach den ſchottiſchen Hochlanden. Dieſen Reiſeeindrücken verdanken wir die Entſtehung der Ouvertüre „Die Hebriden“ oder „Die Fingalshöhle“ und der Amoll-Symphonie, der ſogenannten „ſchottiſchen“. Zwar wurden die genannten Werke erſt nach Jahren niedergeſchrieben, aber Mendelsſohn hatte doch die Impulſe dazu auf dieſer Reiſe empfangen, welche indeß noch einen trüben Abſchluß finden ſollte. Kurz vor dem beabſichtigten Abſchied von ſeinen Londoner Freunden traf ihn das Mißgeſchick, auf einer Spazierfahrt aus dem Wagen geſchleudert und am Knie ſo ſchwer ver-

wundet zu werden, daß ſeine Rückkehr ins elterliche Haus um Monate verſchoben werden mußte. Dann aber kam er auch mit dem ſchon erwähnten Liederſpiele „Die Heimkehr aus der Fremde“ (zu welchem ſein Freund Carl Klingemann ihm den Text geliefert hatte) heim und brachte es ſeinen Eltern zur Feier der ſilbernen Hochzeit als Huldigung eines treuen und dankbaren Sohnes dar. Eine Wiederholung des Werkes hat er ſpäter niemals geſtattet, und zwar in durchaus richtiger Erkenntniß; denn die an ſich liebenswürdige und reizende Muſik ermangelt, wie auch der Text, des für die Bühne unentbehrlichen dramatiſchen Elements und iſt viel zu intim gehalten, um in größeren Theatern auf die Maſſen wirken zu können. Das bewahrheitete ſich auch, als man nach Mendelsſohns Tode wiederholte Verſuche machte, das Werk auf den Bühnen einzubürgern.

Zu Anfang des Jahres 1830 wurde Mendelsſohn die Profeſſur der Muſik an der Berliner Univerſität angetragen, doch lehnte er den Ruf ab und empfahl an ſeiner Statt den ihm befreundeten A. B. Marx, der die Wahl annahm. Im Mai 1831 zog Mendelsſohn nach Italien. Auf der Reiſe kehrte er wieder in Weimar ein, wo Goethe ihn vierzehn Tage zu feſſeln verſtand. Der Altmeiſter ließ ein Bildniß des geliebten jungen Freundes für ſich anfertigen, beſchenkte ihn mit

einem Bogen ſeines Manuſcriptes vom Fauſt und gab ihm ſchließlich drei Empfehlungen nach München mit. Hier machte er u. a. die Bekanntſchaft der damals ſechzehnjährigen Clavierſpielerin Delphine von Schauroth, welcher er ſpäter ſein Clavier-Concert in G moll zueignete, jenes, von Jugendfeuer überſprudelnde, in den Eckſätzen glänzend, im langſamen Mittelſatze ſchwärmeriſch gehaltene Werk, welches gerade durch ſeine Vorzüge dem Schickſal anheim gefallen iſt, „abgedroſchen“ zu werden, und nur einiger Ruhe bedürfte, um wieder vollkommen richtig gewürdigt zu werden. Daß übrigens das Concertſtück von Weber großen Einfluß auf die Geſtaltung dieſes Concertes ausgeübt hat, iſt nicht zu verkennen; doch iſt jenes mehr al fresco gearbeitet, dieſes namentlich hinſichtlich der Behandlung des Orcheſters viel feiner ausgeführt. Ueber Salzburg, Wien und Graz ging es nach Florenz, dann nach Rom, wo er lange verweilte; doch wollen wir ihn auf dieſer Reiſe nicht ferner begleiten, weil des Künſtlers weit verbreitete, ebenſo geiſtreiche als liebenswürdige „Reiſebriefe“ uns deſſen überheben; nur das mag hier erwähnt werden, daß während dieſer Zeit einige der bedeutendſten Werke Mendelsſohns entſtanden, theils ihren endgültigen Abſchluß fanden, nämlich die Ouvertüre „Die Hebriden“, „Die erſte Walpurgisnacht“, die Symphonie in

A moll, das viel zu wenig gekannte achtſtimmige Chorſtück „Mitten wir im Leben ſind von dem Tod umfangen“ und das liebliche, ebenfalls zu ſelten gehörte Ave Maria für Tenor-Solo, Chor und Orgel. Die drei erſtgenannten Werke erfuhren ſpäter allerdings noch manche Ueberarbeitung. „Die Hebriden“ bilden mit der Sommernachtstraum-Ouvertüre und „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ eine Trias, die allein dem Schöpfer derſelben den Ruhmeskranz ſichert. Die Rückreiſe erfolgte über Florenz, Genua, Mailand, Chamounix und durch die Schweiz, in der er aber zumeiſt unter argem Wetter zu leiden hatte. So kam er in Interlaken in Folge anhaltenden Regens und faſt unpaſſirbarer Wege — die Waſſer floſſen ſchwarz und chocoladenbraun — in einem derartigen Zuſtande an, daß er in dem Wirthshauſe, auf das er ſich wie ein Kind gefreut hatte, ſehr unfreundlich empfangen und abgewieſen wurde. So mußte der arme, ermüdete Wanderer wieder nach Unterſeen zurückkehren. Jetzt findet man beim Aufgang zum Hardenberg, an den ſich die eine Seite des Höhenweges lehnt, auf einem Bogen, welcher den Eingang zum Park überſpannt, die erſten Takte von Mendelsſohns Chor: „Wer hat dich, du ſchöner Wald“ ſchön correct in Oelfarbe gemalt, und auf der Höhe einen Pavillon, in dem auf einer Tafel die ſieben Jahreszahlen von

Mendelsſohns Anweſenheit in Interlaken gewiſſenhaft verzeichnet ſind! — Ueber Lindau ging die Reiſe nach München, wo Mendelsſohn ein Concert zum Beſten der Armen veranſtaltete, in welchem er zum erſten Male ſein Gmoll-Concert ſpielte. Dann fuhr er über Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt und den Rhein entlang nach Paris. Hier trug er in einem Conservatoire-Concerte das Beethovenſche Gdur-Concert vor und dirigirte die Sommernachtstraum-Ouvertüre. Zwei Todesnachrichten brachten ihn hier in die trübſte Stimmung, die von ſeinem geliebten Jugendfreunde Eduard Rietz, für den er ſein Octett geſchrieben hatte, und die ſeines ſo hochverehrten Goethe. „Goethes Verluſt iſt eine Nachricht, die einen wieder ſo arm macht", ſchreibt er. In London, wohin er ſich nun begab, warteten ſeiner ebenſo reiche Ehren wie große Anſtrengungen. Hier war es, wo am 18. Mai 1832 „Die Hebriden" zum erſten Male aufgeführt wurden. Auch hier ereilte ihn eine trübe Botſchaft, die vom Hinſcheiden ſeines alten Lehrers Zelter.

Den Winter 1832 bis 1833 verlebte Mendelsſohn wieder in Berlin, wo durch den Tod Zelters die Stelle des Directors der Sing-Academie erledigt war. Ohne ſich direct um dieſe Stellung zu bewerben, ließ Mendelsſohn doch verlauten, daß er bereit ſei, der Nachfolger Zelters zu werden, falls man ihm das Vertrauen dazu entgegen brächte. Aber man

zog Ruugenhagen vor, einen jungen, leidlich tüchtigen Muſiker, welcher die Stelle interimiſtiſch vertreten hatte, mit Mendelsſohn aber in keiner Weiſe zu vergleichen war. Dieſer verſchmerzte die Kränkung zwar bald, doch war ihm jetzt eine Einladung, das in Düſſeldorf ſtattfindende Niederrheiniſche Muſikfeſt zu dirigiren, doppelt willkommen. Nachdem er zuvor noch einem Rufe zu Concerten in London gefolgt war und dort u. a. ſeine A dur-Symphonie zur erſten Aufführung gebracht hatte, traf er rechtzeitig zu den Muſikfeſt-Proben ein. Mit der Aufführung des Händelſchen „Iſrael in Aegypten" feierte er einen wahrhaften Triumph, und dieſer veranlaßte den Düſſeldorfer Magiſtrat, ihm die Stelle eines ſtädtiſchen Muſikdirectors daſelbſt anzutragen. So ſehen wir ihn dann bis zum Jahre 1835 in dieſem Amte eifrig wirken und ſchaffen. Auf kurze Zeit hatte er auch im Verein mit Immermann die Leitung des Düſſeldorfer Theaters übernommen, doch litt es ihn nicht lange in dieſer Stellung. Zerwürfniſſe mit Immermann, eine boshafte, ja rohe Oppoſition verleideten ihm dieſe Wirkſamkeit; dennoch hatte er in der kurzen Zeit ſchon ſehr viel zur Hebung der Oper gethan, und vor Kurzem wurden dem Düſſeldorfer Theatergebäude die Medaillons von Mendelsſohn und Immermann eingefügt zum Andenken an ihre damalige ſegensreiche

Thätigkeit. Das Hauptergebnis ſeines Düſſeldorfer Aufenthaltes war aber jedenfalls die Compoſition eines bedeutenden Theiles vom „Paulus“. Im Jahre 1835 ſiedelte Mendelsſohn nach Leipzig über, um die ihm angetragene Stellung als Capellmeiſter der ſchon damals berühmten Gewandhaus-Concerte zu übernehmen. Am 4. October 1835 dirigirte er zum erſten Male, und von dieſem Tage an datirt die eigentliche Glanzperiode dieſes weltberühmten Concertinſtitutes. Ueber Mendelsſohn den Dirigenten jedoch ſpäter! Mendelsſohn fühlte ſich in Leipzig beſonders wohl und glücklich. Er ſchreibt ſelbſt: „So habe ich hier dieſen ganzen Winter hindurch noch keinen verdrießlichen Tag, faſt kein ärgerliches Wort von meiner Stellung und viele Freuden und Genüſſe gehabt. Das ganze Orcheſter, welches ſehr tüchtige Männer enthält, ſucht mir jeden Wunſch an den Augen abzuſehen, hat die merklichſten Fortſchritte in Feinheit und Vortrag gemacht und iſt mir ſo zugethan, daß mich's oft rührt.“ Selbſtverſtändlich fällt in dieſe Leipziger Zeit die Entſtehung faſt aller nun folgenden Schöpfungen Mendelsſohns. Zunächſt vollendete er hier ſein Oratorium „Paulus“. Die erſte Aufführung desſelben fand auf dem Düſſeldorfer Muſikfeſte am 22. Mai 1836 ſtatt, und von da an trat es ſeinen Siegeslauf an durch alle Länder, in denen man dem Oratorium eine Stätte bereitet

hatte. In neuerer Zeit hat man dem Werke wiederholt den Vorwurf von „weichlicher Erfindung“ gemacht. Das konnte aber ſicherlich nur in einſeitigem Hinblick auf einzelne Nummern geſchehen; denn die Muſik ermangelt nie der Kraft und Energie, ſobald die Worte es geſtatten; man denke an die fanatiſchen Chöre: „Dieſer Menſch hört nicht auf Läſterworte zu reden“, „Weg, weg mit dem“, „Steiniget ihn“, an die anderen: „Mache Dich auf, werde Licht“, „O welch eine Tiefe“, an die Soli: „Wir haben ihn gehört Läſterworte reden“, „Vertilge ſie Herr Zebaoth“ u. ſ. w. Dieſen Nummern gegenüber ſind der ſchwächeren (wie etwa: „So ſind wir nun Botſchafter“, „Laßt uns ſingen von der Gnade des Herrn“ ꝛc.) nur wenige, und wo wäre das Händelſche Oratorium, überhaupt dasjenige ebenſo umfangreiche Werk, in dem nicht neben dem vollkommen Gelungenen auch Schwächeres zu finden wäre? Jedenfalls hat Mendelsſohn als kaum den Jünglingsjahren entwachſener Mann es vermocht, ein Oratorium zu ſchaffen, welches, ohne directe Anlehnung an die alten Meiſter und mit Verwerthung neu errungener Mittel, dennoch Würde und Ernſt mit moderner Anſchauung vereint. Und Thatſache iſt es, daß ſeither kein einziges geiſtliches Oratorium wieder geſchrieben wurde, welches ſich in ähnlicher Weiſe wie „Paulus“ und „Elias“ neben den Händelſchen

behauptet hätte. Wurde doch der Elias noch im Jahre 1895 allein in Deutschland dreizehn Mal aufgeführt! Wie wohlthuend berührt es, gegenüber den erwähnten, oft in verletzender Form ausgesprochenen Urtheilen, wenn Robert Schumann schreibt: „Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe.“ Ferner: „Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Personen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Colorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Satzkunst nicht zu gedenken — man sollte damit zufrieden sein, meine ich.“

Der Lebensgang unseres Meisters ist von nun an ein ruhigerer; ruhiger allerdings nur insofern, als er vom Jahre 1835—1847 vorzugsweise

in Leipzig als Dirigent der Gewandhausconcerte und ſpäter als künſtleriſcher Leiter des von ihm im Jahre 1843 begründeten Conſervatoriums verblieb. Im Schaffen war er bis an ſein Ende raſtlos. Am 19. November 1835 hatte er den großen Schmerz, ſeinen über alles geliebten Vater zu verlieren; am 28. März 1837 ſchloß er den Ehebund mit Cäcilie Jeanrenaud aus Frankfurt a. M., der mit Anmuth, Schönheit und allen weiblichen Tugenden geſchmückten Tochter des dortigen reformirten Predigers. Er wurde fortan unendlich oft zur Leitung von Muſikfeſten in Deutſchland, in der Schweiz und England berufen. Doch wir wollen ihn nicht auf allen dieſen Triumphzügen begleiten, da es die Leſer ermüden würde, immer wieder von den gleichen unvergleichlichen Erfolgen zu erfahren. Der kunſtſinnige König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen war inzwiſchen auch auf Mendelsſohn aufmerkſam geworden, und im Jahre 1841 mußte dieſer ſich entſchließen, dem wiederholten, in verbindlichſter Weiſe an ihn ergangenen Rufe nach der Reſidenz zu folgen. Aber er nahm einſtweilen nur auf ein Jahr Urlaub von Leipzig, nachdem er zuvor noch vom König von Sachſen, der ihn ebenfalls gern in Dresden geſehen hätte, zum Königl. Sächſiſchen Capellmeiſter ernannt worden war. In Berlin bezog er ein Gehalt von 3000 Thalern, ein Capellmeiſter-Gehalt, welches

man damals für ein enormes hielt. Friedrich Wilhelm IV. ſtellte Mendelsſohn im Laufe der Zeit die Aufgaben, Muſik zu folgenden Dramen zu ſchreiben, zu Sophocles' „Antigone", deſſen „Oedipus auf Colonos", zu Racines „Athalia" und endlich zu Shakeſpeares „Sommernachtstraum", zu welch letzterem die geniale Ouvertüre allerdings ſchon ſeit Jahren exiſtirte. Sind auch in den drei erſtgenannten Werken herrliche Zeugniſſe von Mendelsſohns ſtets bereiter Erfindungskraft, feinſter Empfindung für den adäquaten Stil und nie verſagender Meiſterſchaft über alles Techniſche vorhanden, ſo ſtehen ſie doch weit zurück gegen die Sommernachtstraum-Muſik, welche — ähnlich wie Webers Muſik zu Preciosa — dem Werke des Dichters erſt zur Popularität verholfen hat. Die Elfenchöre, das Scherzo in Gmoll und der kleine Elfenmarſch ſtehen in ihrer Art ebenſo einzig da wie die Ouvertüre. Der Hochzeitsmarſch iſt eine von den glücklichen, aber ſeltenen Inſpirationen, die, ohne vulgär zu ſein, dennoch zu ſolcher Popularität gelangen, daß ſie ihre Wanderſchaft um den ganzen Erdkreis antreten müſſen. In den Melodramen aber entwickelt Mendelsſohn einen Humor wie kaum je zuvor. Am 14. Oktober 1843 fand im neuen Palais zu Potsdam die erſte Aufführung ſtatt. Inzwiſchen hatte ihn der König laut eigenhändigen Schreibens vom 22. November

1842, aus Charlottenburg datirt, zum General-Muſikdirector ernannt und ihm zugleich „die Oberaufſicht und Leitung der kirchlichen und geiſtlichen Muſik“ übertragen. Ins Jahr 1843 fällt die Gründung und Eröffnung der ureigenſten Schöpfung Mendelsſohns, des Leipziger Conſervatoriums. Wenngleich er niemals die officielle Stellung als Director der Anſtalt annahm und ſich einfach als Lehrer an derſelben betrachtet wiſſen wollte, ſo war er doch ſelbſtverſtändlich die eigentliche Seele des Ganzen, ernannte die Lehrkräfte und übte Einfluß auf den Lehrgang ꝛc., nur die Adminiſtration überließ er anderen. Wie raſch das Inſtitut aufblühte, und welch ſtetigen Aufſchwung es bis auf den heutigen Tag genommen hat, iſt bekannt. Hat er mit der Schöpfung dieſer Anſtalt ſich ſelber ein Denkmal geſetzt, ſo ſetzte er in demſelben Jahre durch eigene Kraft und aus eigenen Mitteln auch ein Denkmal für Johann Sebaſtian Bach. Nachdem er am 23. April deſſelben Jahres Vormittags 11 Uhr ein Concert, beſtehend aus lauter Compoſitionen des von ihm ſo hochverehrten Meiſters, veranſtaltet hatte, fand die feierliche Enthüllung des vom Profeſſor Bendemann entworfenen und vom Bildhauer Knaur ausgeführten Denkmales ſtatt. Dieſer Feier wohnte auch ein Enkel Bachs, ein Greis von 84 Jahren nebſt Frau und zwei Töchtern bei. Ermangelt

das Denkmal auch der Großartigkeit, ſo iſt es doch als Geſchenk eines einzelnen an die Stadt Leipzig artig genug. Obwohl Mendelsſohn ſich in Berlin niemals recht heimiſch fühlte und ſich immer wieder nach ſeinem geliebten Leipzig zurückſehnte, ſo konnte er doch endlich den Wünſchen des preußiſchen Königs nicht länger widerſtehen und ſiedelte ſomit 1843 definitiv nach Berlin über, „mit Weib und Kindern, und Stühlen und Tiſchen und Flügel und jeglichem anderen Ding“, wie er ſelbſt ſchreibt. Doch ſchon im Auguſt 1845 nahm er ſeinen feſten Wohnſitz wieder in Leipzig, nachdem er an den König das Geſuch gerichtet hatte, ſein Gehalt bis auf 1000 Thaler herabzumindern und ihn dagegen von beſtimmten Leiſtungen und von der Verpflichtung, in Berlin zu wohnen, zu entbinden. Der König ging darauf ein, und Mendelsſohn ſtellte ſich nun inſoweit wieder der Gewandhaus-Direction zur Verfügung, als er ſich bereit erklärte, die Concerte zunächſt mit Gade abwechſelnd zu dirigiren. In dieſem Jahre, am 13. März, hatte Ferdinand David das Violin-Concert ſeines Freundes aus der Taufe gehoben. Wir fühlen uns der Pflicht, es zu preiſen, gänzlich überhoben, können uns aber nicht verſagen, ein darauf bezügliches Scherzwort Robert Schumanns anzuführen, welcher mit ſeinem freundlichen Lächeln zu dem trefflichen Interpreten

ſagte, als er geendet: „Siehſt du, lieber David, das iſt ja das Violin-Concert, welches Du immer componiren wollteſt!“ Ein anderes prophetiſches Wort von Schumann ſei hier gleich angereiht. Seinen erſten Bericht über den Paulus ſchloß er nämlich mit den folgenden Worten: „Wie Beethoven einen Chriſtus am Oelberg geſchrieben und auch eine Missa solemnis, ſo glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelsſohn ein Oratorium ſchrieb, der Mann auch eines vollenden wird.“ Und dieſes Oratorium des Mannes war der „Elias“. Das Verhältniß des Elias zum Paulus ſcheint uns durch Schumanns Worte vortrefflich charakteriſirt, und deshalb wäre es müßig, an dieſem Orte die beiden überaus populären Oratorien ihrem Werthe nach mit einander zu vergleichen. Mag dem einen der Elias reifer erſcheinen, ſo dem anderen vielleicht der Paulus jugendlicher und ſpontaner. Seien wir zufrieden, daß wir uns an beiden erbauen können! Der Schöpfer beider Oratorien hat gehofft, ihnen noch ein drittes beigeſellen zu können, doch iſt der „Chriſtus“, den er plante, ebenſo wie die Oper „Loreley“, unvollendet geblieben. Im Jahre 1846 ging Mendelsſohn nach Lüttich, um dort ſein für die 600jährige Feier der Einführung des Fronleichnamsfeſtes componirtes „Lauda Sion“ aufzuführen, und von dort eilte er zu dem deutſch-

vlämiſchen Sängerfeſte nach Cöln, für welches er den ſpäter ſo berühmt gewordenen „Feſtgeſang an die Künſtler“ nach Schillers Worten „der Menſchheit Würde iſt in eure Hand gegeben“ componirt hatte. Nach kurzem Aufenthalte in Leipzig reiſte er wieder nach England, um die erſte Aufführung ſeines „Elias“ auf einem großartigen Muſikfeſte in Birmingham zu leiten. Alle dieſe Anſtrengungen und Aufregungen mögen ſeine Geſundheit ſchon damals ſchwer erſchüttert haben; denn von da an fühlte er ſich oft ermattet und angegriffen, wie er das zuvor nie gekannt hatte. Er betheiligte ſich zwar noch im Winter 1846 an der Direction der Gewandhaus-Concerte, leitete am Oſterfeiertage 1847 ſeinen „Paulus“ in der Pauliner Kirche zu Leipzig und drei Aufführungen ſeines Elias in Exeter Hall in London, aber dann nahte ſich ihm leiſe, leiſe der Tod, nachdem er vorher noch den Schmerz hatte erleben müſſen, auch ſeine geliebte Schweſter Fanny von dieſer Erde ſcheiden zu ſehen. Seine Gattin mochte ahnen, daß er ſeiner Schweſter bald nachfolgen werde, und bat ihn wiederholt, ſich zu ſchonen, wenn er allzu raſtlos ſchrieb. „Ich muß die Friſt benutzen, die mir noch gegeben iſt; ich weiß nicht, wie lange ſie noch dauert“, und: „Laß mich nur jetzt noch arbeiten, es wird ſchon auch für mich die Zeit der Ruhe kommen“, das waren ſeine Todesahnungen künden-

den Antworten. Dem ersten Concerte der Saison 1847—1848, am 3. October, wohnte Mendelssohn verborgen und ungesehen in dem kleinen, dunkeln Raume neben der Directionsloge, welcher den Scherznamen des „Hühnerstalls“ trug, noch bei, um sein Violin-Concert von dem jugendlichen Joachim spielen zu hören. Das soll seine letzte Anwesenheit in diesem jetzt auch der alles nivellirenden Zeit zum Opfer gefallenen Saale gewesen sein. Bald wurde er wiederholt von ohnmachtähnlichem Schwindel befallen; am 3. November erneuerte sich ein solcher Anfall, und von da an kam er nur noch auf Augenblicke zum Bewußtsein. Am 4. November las man an den Straßenecken Leipzigs den nachstehenden Anschlag:

Zur Nachricht!

Die unterzeichnete Direction findet sich dringend veranlaßt, das heutige fünfte Abonnements-Concert auszusetzen. Sie benachrichtigt hiervon die geehrten Abonnenten und Mitwirkenden, und ersucht, die etwa entnommenen Extra-Billets, gegen Empfangnahme der Zahlung, in der Musikalienhandlung von Fr. Kistner zurückzugeben. Die Concert-Direction.

Jedermann verstand diese Unheil verkündende Absage, es bildeten sich Gruppen von ängstlich beklommenen Männern vor dem Hause des geliebten und verehrten Künstlers, und am selbigen Abend noch erfuhr man, daß er 9 Uhr 24 Minuten

ſanft entſchlafen ſei. Ein großer Künſtler, ein guter Menſch war dahingegangen. Am Sonntag den 7. November fand eine große Feierlichkeit für den Entſchlafenen in der Paulinerkirche ſtatt, abends ward der Sarg von den Studirenden des Conſervatoriums auf den Magdeburger Bahnhof getragen, von wo er nach Berlin überführt wurde, um daſelbſt in der Familiengruft auf dem alten Dreifaltigkeits-Kirchhofe beigeſetzt zu werden. Am 11. November fand eine erhebende Gedenkfeier für den Verſtorbenen im Gewandhauſe ſtatt, der erſte Theil enthielt nur Werke des Meiſters: „Verleih' uns Frieden", Gebet von Luther, Ouvertüre zum Märchen von der ſchönen Meluſine, Nachtlied „Vergangen iſt der lichte Tag" von Eichendorff, Motette für Soli und Chor „Herr, nun läſſeſt Du Deinen Diener in Frieden fahren", Ouvertüre zu Paulus; den zweiten Theil bildete Beethovens Sinfonia eroica.

* * *

Mendelsſohn war von kaum mittelgroßer Statur, ſchlank gebaut und elaſtiſch in allen ſeinen Bewegungen. Seine edlen Geſichtszüge, umrahmt von wallendem Lockenhaar, verriethen ſeine orientaliſche Abkunft, die hohe Stirn, die geiſtreichen Augen, der feine Mund den Denker. Unter allen ſeinen Bildniſſen iſt dem Stich nach Magnus und dem Medaillon von Kietz der Vorzug zu geben.

Der Componiſt Mendelsſohn hat ſich, wie jeder weiß, auf allen Gebieten der Tonkunſt bewegt; als Opern-Componiſt zwar exiſtirt er für die Gegenwart nicht mehr, denn ſeine Jugendopern ſind verſchollen, und die „Loreley“ blieb ein Torſo. Das eine Finale aber, welches er vollendet hinterlaſſen hat, läßt uns tief bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, das ſo ſchön begonnene Werk zu vollenden, uns nicht, es in ſeiner Ganzheit zu beſitzen. Als Oratorien- und Kirchen-Componiſten haben wir ihn ſchon im Verlauf dieſer Lebensſkizze gewürdigt. Als Lieder-Componiſt hat er zwar einen Franz Schubert nicht erreicht, aber dennoch verdanken wir ihm viel Herrliches. Das Chorlied für gemiſchte Stimmen hat er, ſo zu ſagen, erſt erfunden; denn was vor ihm in dieſer Gattung geſchaffen war, kommt ſeinen Liedern gegenüber gar nicht in Betracht. Viele ſeiner Lieder „im Freien zu ſingen“ haben eine immenſe Verbreitung gefunden, und noch heute, wenn ſich ſangeskundige Leute zuſammen finden, ſtimmen ſie mit Vorliebe die Mendelsſohnſchen, in ihrer Art unübertroffenen Lieder an. Auch den Liedern für Männerchor gab er ein edleres, vornehmeres Gepräge, als die früheren, mit wenigen Ausnahmen, trugen. Mehrere, wie z. B. „Wem Gott will rechte Gunſt erweiſen“, „An die Deutſchen in Lyon“, und vor allem „Wer hat dich, du ſchöner Wald“ ſind derart in die

breiteſten Schichten des Volkes gedrungen, daß man ſie — mindeſtens den letztgenannten „Abſchied vom Walde“ — geradezu als Volkslied bezeichnen kann. Es iſt ſehr zu bedauern und kein gutes Zeichen der Zeit, daß die Mendelsſohnſchen Männerchöre in der Gegenwart von den Männergeſang-Vereinen ſo wenig geſungen werden. Auch das zweiſtimmige Lied mit Pianoforte-Begleitung hat er mit einem Schlage hoch emporgehoben. Sein erſtes Heft dieſer Gattung hatte ſofort einen kaum dageweſenen Erfolg und machte den glücklichen Verleger faſt zu einem reichen Manne. Wer kennt nicht den „Gruß“ oder „Ich wollt', meine Lieb' ergöſſe ſich all' in ein einzig Wort“? Und auch unter den einſtimmigen Liedern finden ſich, trotz Franz Schubert und Robert Schumann, wahre Perlen der Lyrik. Die am weiteſten verbreiteten ſind wohl „Auf Flügeln des Geſanges“ und das zum Volkslied gewordene „Es iſt beſtimmt in Gottes Rath“. Man hat Mendelsſohn wiederholt den Vorwurf gemacht, daß er in ſeinen Liedern nicht immer minutiös richtig declamirt habe, und jeder Unparteiiſche muß die Berechtigung dieſes Vorwurfes zugeſtehen. Aber Mendelsſohn entſchädigt dafür reichlich durch eine ebenſo ſchöne, wie auch der Stimmung entſprechende Melodie. Auch Beethoven hätte wohl declamiren ſollen „Einſam wandelt dein Freund im Frühlings-

garten“ anſtatt „Einſam **wan**delt“! Und wer würde es wagen ihm im Ernſte einen Vorwurf daraus zu machen, daß er ſchrieb: „**Küſſe** gab ſie **uns** und Reben, **ei**nen Freund, ge**prüft** im Tod?“ Wer wird Johann Sebaſtian Bach ſchmähen, weil er in den Einſetzungsworten des Abendmahls die Sylben folgendermaßen betont: „**wel**ches vergoſſen wird **für** Viele, **zur** Vergebung **der** Sünden?“ Das alles iſt nicht richtig declamirt und doch herrlich und ſchön!

Als Symphoniker muß Mendelsſohn zwar vor einem Beethoven die Segel ſtreichen, aber dem Heros nachzuſtehen iſt keine Schande, ihm nicht fern zu ſtehen ſchon eine hohe Ehre. Und, daß Mendelsſohns A moll-Symphonie jetzt über ein halbes Jahrhundert neben den Werken der größten Meiſter beſteht, muß anerkannt werden, ſelbſt wenn man zugiebt, daß zum Theil ein allzu lyriſcher Hauch durch die genannte Symphonie weht. Ueber die Ouvertüren ſich zu verbreiten, hieße Notenblätter nach Leipzig tragen! Selbſt die zum öfteren von oben herab beurtheilte Ouvertüre zu „Ruy Blas“ erſcheint uns — ganz abgeſehen davon, daß ſie in unglaublich kurzer Zeit geſchaffen wurde — als eine äußerſt friſche, glänzende und charakteriſtiſche Ouvertüre, wie wir ſolche nicht viele beſitzen; mit Rückſicht auf die Umſtände, unter denen ſie geſchrieben wurde, iſt ſie geradezu

bewundernswerth. Wir können uns nicht verſagen, den Brief, welchen er über die Entſtehung derſelben am 18. März 1839 an ſeine Mutter ſchrieb, hier auszugsweiſe mitzutheilen: „Du willſt wiſſen, wie es mit der Ouvertüre zum Ruy Blas zugegangen iſt? Luſtig genug. Vor 6—8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorſtellung des Theaterpenſionsfonds eine Ouvertüre und die in dem Stück (eben Ruy Blas) vorkommende Romanze zu componiren, weil man ſich eine beſſere Einnahme verſprach, wenn mein Name auf dem Zettel ſtände. Ich las das Stück, das ſo ganz abſcheulich und unter jeder Würde iſt, wie man's gar nicht glauben kann, und ſagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit und componirte ihnen die Romanze. Montag (heute vor acht Tagen) ſollte die Vorſtellung ſein; an dem vorhergehenden Dienſtag kamen die Leute nun, bedanken ſich höflich für die Romanze und ſagen, es wäre ſo ſchlimm, daß ich keine Ouvertüre geſchrieben hätte; aber ſie ſähen ſehr wohl ein, daß man zu ſolch einem Werke Zeit brauche, und im nächſten Jahre, wenn ſie dürften, wollten ſie mirs länger vorher ſagen. Das wurmte mich; ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an — Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, — Donnerſtag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouvertüre beim Abſchreiber."

Mendelsſohn ſelbſt hat fünfzehn Werke für Kammermuſik veröffentlicht; nach ſeinem Tode wurden noch manche publicirt, die er zweifellos nicht ohne Grund zurückgehalten hatte. Unter den erſtgenannten ragen beſonders hervor das wiederholt genannte Octett, einige Streichquartette (inſonders op. 44 Nr. 2 in E moll), die beiden Clavier-Trios und die beiden Sonaten für Clavier und Violoncell. Die vier letztgenannten Werke waren unbeſtritten die erſten der Art, welche, nachdem Beethoven und Schubert entſchlafen waren, wieder etwas bedeuteten; denn alles, was inzwiſchen Hummel, Marſchner, Onslow, Weber, Reiſſiger, Kuhlau, Moſcheles, und ſelbſt Spohr an Kammermuſik-Werken geſchaffen hatten, wurde durch dieſe Mendelsſohnſchen tief in den Schatten geſtellt. Andrerſeits ſoll freilich nicht geleuguet werden, daß das Clavier in den genannten Werken nicht immer mit der gleichen Mäßigung behandelt iſt, wie dies ſeitens Beethovens ſtets geſchehen iſt, ſondern öfters in ſo virtuoſer Weiſe, daß der Stil der Kammermuſik nicht immer vollſtändig gewahrt bleibt. — Es erübrigt noch, Mendelsſohn als ſpecifiſchen Clavier-Componiſten zu betrachten, und wenn dies geſchieht, muß man zunächſt unwillkürlich an ſeine „Lieder ohne Worte“ denken; ſchon der Name exiſtirte früher nicht und iſt Mendelsſohns ureigenſte Erfindung. Aber auch ihrem Weſen

nach waren sie etwas Neues. Wohl finden sich vereinzelt unter den Werken der früheren Meister Sätze, welche der Form und der Clavier-Behandlung nach als Lieder ohne Worte passiren mögen, doch kann man trotzdem dem jüngeren Meister die Originalität als Erfinder dieser Kunstgattung nicht absprechen. Namentlich die ersten fünf Hefte enthalten die reizendsten Blüthen Mendelssohnscher Lyrik, so gleich das erste in E dur, die venetianischen Gondellieder, das allbekannte sogenannte Frühlingslied, das tiefernste Lied in E moll, welches Mendelssohn bei seinem letzten Wege in die Gruft geleitete, das trotzige, herrliche Volkslied in A moll und viele andere. Auch diese schönsten Lieder ohne Worte („Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an", schrieb Schumann) werden gegenwärtig von den Clavier-Virtuosen ziemlich vernachlässigt, und viele ziehen es vor, die verzwicktesten Sachen von Chopin hervorzusuchen, anstatt dem Publicum diese gesunde Kost darzubieten. Aber es wird schon wieder anders werden! Rubinstein war einer der letzten, welcher sie oft — und wie schön! — vortrug. Zu den schönsten Clavierwerken Mendelssohns rechnen wir noch die sechs Praeludien und Fugen op. 35 und die Variations sérieuses. —

Mendelssohn besitzt so manche ihm durchaus eigenthümliche harmonische wie melodische Züge und Wendungen, daß man mit Recht behaupten

kann, er habe der Muſik manche Bereicherung zugebracht, und dieſe Eigenthümlichkeiten wirkten bei ſeinem Erſcheinen ſo mächtig, daß ihm viele Nachahmer erſtanden, welche die Aeußerlichkeit ſeiner Schreibweiſe allerdings ſehr täuſchend nachzuahmen wußten, während ihre Werke inhaltlich weit hinter ihren Vorbildern zurückblieben. So fühlte ſich denn Moritz Hauptmann einſt zu dem trefflichen Witzwort veranlaßt: „Ich habe ſoeben ein Trio gehört; das war ſo Mendelsſohniſch, daß ich glaubte, es wäre von Bennett, es war aber doch von Horsley.“ Solche Nachahmer ſind gefährlich; denn in ihren Werken wird zur Manier, was bei dem Original Eigenart war, und dann kann es geſchehen, daß die Welt auch dieſe für Manier hält.

Als Dirigent war Mendelsſohn hervorragend. Mit dem tiefſten Verſtändniß alles deſſen, was er zu leiten hatte, verband er in ſeltenem Maße die Gabe, alle ſeine Intentionen den Ausführenden ſo klar zu machen und auf ſie zu übertragen, daß nur ein Geiſt ſie zu beſeelen ſchien. Dabei war er von der größten Pietät gegen die Meiſter erfüllt, die er interpretirte und erlaubte ſich ihnen gegenüber nicht die geringſte Willkür. Nur wenn er in die Lage kam, Minderwerthiges aufführen zu müſſen, ſuchte er dem ſchwachen Werke durch allerlei Vortragskünſte aufzuhelfen; wo das aber nicht nöthig war, da lag ihm ein ſolches Gebahren fern.

Meiſterlich verſtand er es, in den Proben durch ſeinen Humor, durch ein Witzwort oder eine ironiſche Bemerkung die Ausführenden in geſpannter Aufmerkſamkeit zu erhalten und ihre Leiſtungsfähigkeit zu ſteigern.

Sein Clavierſpiel war äußerſt ſchlicht (espressivo ma semplice, wie Beethoven ſo häufig vorſchreibt), von wunderbarer rhythmiſcher Klarheit, von tiefer Empfindung beſeelt und von Begeiſterung durchglüht. Seine außerordentliche Virtuoſität trat daneben gänzlich in den Hintergrund; wie bedeutend ſie aber war, namentlich was die eigentliche ſolide Fingertechnik anlangt, wird jeder erkennen, der ſeine Clavierwerke einmal vorgenommen hat. Manche derſelben, wie z. B. das Capriccio op. 6 in Fis moll, welches er ſelber ſcherzweiſe l'absurdité taufte, gehören für den Clavierſpieler zu den ſchwierigſten Aufgaben. Eine ſeltene Gabe beſaß er auch als Improviſator. Sein Gedächtniß war geradezu phänomenal; ſo begleitete er einmal dem italieniſchen Flötiſten Briccialdi auswendig ein größeres Soloſtück, welches er ſechs Wochen früher ein einziges Mal von ihm gehört hatte. Um ein ganz vollſtändiges Bild von ſeinen ſeltenen geiſtigen Fähigkeiten zu geben, müſſen wir noch erwähnen, daß viele ſeiner Briefe kleine ſchriftſtelleriſche Meiſterſtücke ſind, und daß er mit ſiebzehn Jahren eine metriſche Ueberſetzung der „Andria“ des Terenz

verfaßte, von der Goethe ſchrieb: „Dem trefflichen, thätigen Felix danke ſchönſtens für das herrliche Exemplar ernſter äſthetiſcher Studien; ſeine Arbeit ſoll den Weimariſchen Kunſtfreunden in den nächſt zu erwartenden langen Winterabenden eine belehrende Unterhaltung ſein.“

Er hat in ſeinem Leben viel Gutes gethan, aber er that es heimlich, und es wäre nicht in ſeinem Sinne, wenn wir hier Beiſpiele dafür anführen wollten.

Nehmt alles nur in allem, er war ein ganzer Mann und auch ein ganzer Künſtler!

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Sophus Bauditz

Das Erdbeben in Windeby und Anderes.

Sechs Novellen. Uebersetzt von H. Prehn.
Geheftet M. 1.80. Elegant gebunden M. 2.60.

Sechs neue reizende Novellen des berühmten Dänen, Cabinetsstückchen bis ins feinste Detail minutiös ausgeführt wie die Bilder der Holländer, die der Dichter selbst im „Fliegenden Holländer" mit so goldenem Humor preist. Die Uebersetzung hat sich bemüht, nichts von der Eigenart des Stiles zu verwischen und liest sich trotzdem wie ein deutsches Originalwerk.

Jedem Litteraturfreund wird das vornehm ausgestattete Buch sicherlich eine willkommene Gabe für den Weihnachstisch sein.

Carl Reinecke,

Prof. Dr., Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten.

Briefe an eine Freundin. (Mit zahlreichen Notenbeispielen.) III. stark vermehrte Auflage. Geheftet: M. 3. Hochelegant gebunden: M. 4,50.

Der Verfasser giebt in diesen Briefen eine Analyse des architektonischen Baues, sowie eine Anleitung zur richtigen Interpretation sämmtlicher Clavlersonaten von Beethoven, in streitigen Fällen auf Beethovens Skizzenbücher zurückgreifend, welche schliesslich entscheidend und beweisführend sind.

Englische Ausgabe:

The Beethoven Pianoforte Sonatas

Letters to a Lady.

Translated from the German by **E. M. Trevenen Dawson.**

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Carl Reinecke — Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte.

Ein Wort der Anregung an die clavierspielende Welt. (Mit zahlreichen Notenbeispielen.) Geheftet M. 1,50. Elegant gebunden M. 2,25.

Der Verfasser erbringt in dieser Schrift den Beweis, dass Mozart seine Clavierconcerte nur in Umrissen niederschrieb, deren Ausarbeitung er dem Spieler überliess. Reinecke zeigt am Krönungsconcert (D dur Nr. 26), welche Veränderungen vorzunehmen sind, um zu voll ausgeführten Bildern zu gelangen.

Carl Reinecke — Aphorismen über die Kunst, zum Gesange zu begleiten.

(Mit Notenbeispielen.) Preis: 60 Pfennig.

Englische Ausgabe:

Aphorisms on the Art of Song-Accompaniment.

(with examples in notes.) Translated from the German by **Theodore Baker.** Ph. D. Preis: M. 1. —.

Digitized by Google

Mus 105.210
"Und manche liebe Schatten steigen
Loeb Music Library
3 2044 041 136 12